Štúdie: C. Kraus, Od Sôvetov k Maríne. E. Panovová, Janko Jesenský a československý odboj v Rusku. J. Komorovský, Bájka z hľadiska historickej poetiky.

Rozhľady: J. E. Elsberg, Problémy realizmu a úlohy literárnej vedy.

ARCHÍV KRITIKA GLOSY

4

číslo • ročník VI • 1959

Slovenská literatúra

časopis Slovenskej akadémie vied

OBSAH

ŠTÚDIE

ROZHĽADY

ARCHÍV

KRITIKA

GLOSY

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE
ROČNÍK VI, 1959 — ČÍSLO 4

Vydáva
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

Redakcia: Bratislava, Klemensova 27

Vychádza štvrťročne raz. Ročné predplatné Kčs 28,—, jednotlivé číslo Kčs 7,—
Rukopis zadaný v auguste, vytlačené v novembri 1959
Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod Žilina
Povolené výmerom PIO 7 293/50-III/2 — X—007949
Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky prijíma každý poštový úrad a doručovateľ.

SLOVENSKÁ LITERATÚRA

ROČNÍK VI 1959 ČÍSLO 4

CYRIL KRAUS

OD SÔVETOV K MARÍNE

V hodnotení Sládkovičovej poézie sa obdobie básnikových štúdií v Halle chápalo predovšetkým ako dôležitý medzník vo vývine jeho osobnosti. Spomínal sa síce vplyv Heglovej filozofie na Sládkovičov myšlienkový svet, no hlavný dôraz sa pripisoval najmä faktu, že v Halle sa oboznámil s celým dielom A. S. Puškina, ako to uvádza Ľudovít Grossmann.[1] A tak sa často viac hľadali vplyvy Puškinove na Sládkovičovu tvorbu ako vplyv Heglov. Prirodzene, literárna história, počnúc Florou Kleinschnitzovou,[2] začínala dôslednejšie skúmať charakter Sládkovičovej poézie vytvorenej v Halle, a v niektorých štúdiách, predovšetkým z posledného obdobia, sa poukázalo, že skúmanie Sládkovičovej poézie je nemysliteľné bez poznania jeho rozsiahlej básne *Sôvety v rodine Dušanovej*. Osvetlilo sa jej filozoficko-noetické jadro, dialektické chápanie protichodných síl vo vývine spoločenskom a zdôraznil sa zvlášť prudký vývinový skok od abstraktno-rozumového zobrazenia v Sôvetoch k zobrazeniu zmyslovo-reflexívnemu v *Maríne*.

Takéto ponímanie Sládkovičovej poézie je opodstatnené vtedy, keď berieme do úvahy len charakteristické diela: *Sôvety v rodine Dušanovej*, *Marínu* a *Detvana*, ako ich zdôraznili v poslednom čase štúdie Milana Pišúta, Viktora Kochola a Stanislava Šmatláka.[3] Vo všetkých spomínaných štúdiách sa Sládkovičova poézia, vytvorená po Sôvetoch — zvlášť *Marína*, ktorá sa uvádza ako ich protipól — chápe ako čosi kvalitatívne odlišné v porovnaní s predchádzajúcou básnickou tvorbou (i keď sa vcelku uznáva, že dialektický prístup ku skutočnosti, príznačný pre Sôvety, vinie sa v Sládkovičovej tvorbe i naďalej). Bližšie sa však nespomína, že Sládkovičova cesta od Sôvetov k *Maríne* nebola nijako jednoznačná, že ju treba chápať ako proces umeleckého hľadania a formovania.[4]

---

[1] Ľudovít Grossmann, *Nákres života Andreja Braxatorisa-Sládkoviča.* Spisy básnické Andreja Sládkoviča, Praha 1878, 681.

[2] Flora Kleinschnitzová, *Andrej Sládkovič a jeho doba,* Praha 1928, 75 a n.

[3] Milan Pišút, *Literárne štúdie a portréty,* Bratislava 1955; Viktor Kochol, *Poézia štúrovcov,* Bratislava 1955; Stanislav Šmatlák, *Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie,* IV. *Veľké skladby Andreja Sládkoviča,* Slovenská literatúra V, 1958, č. 3, 265—295.

[4] Pri skúmaní Sládkovičovej poézie tohto obdobia narúšame doposiaľ užívanú chronológiu jednotlivých básní podľa ich časopiseckého uverejnenia. Zisťujeme, že z básní, ktoré vznikli v období medzi *Sôvetmi v rodine Dušanovej* a *Marínou* bola publikovaná v súdobých časopisoch len necelá polovica: v Orle tatránskom 1845—1846 boli uverejnené tieto básne: *Hviezdy, Tajomstvá, Nehaňte ľud môj, Hron, More, Morava;* v al-

Keď sa Sládkovič v lete roku 1844 vrátil z Halle na Slovensko a na jeseň sa stal vychovávateľom v Rybároch v dome Petra Bezegha (kde zotrval až do mája 1847), poézia písaná v spisovnej slovenčine bola len v počiatkoch. Proces formovania nového charakteru slovenskej poézie, ktorý najvypuklejšie možno sledovať v almanachu Nitra II (1844), zvlášť na pozadí balád Janka Kráľa, zastihol Sládkoviča mimo Slovenska. Nemohol sa preto bezprostredne zúčastniť na jej tvorení. A tak Sládkovič sa pokúša pokračovať v tom, čo započal Sôvetmi v Halle. Umeleckým krédom zostáva mu naďalej poznanie, vyslovené v Sôvetoch, že poézia odkrýva „tajnú prírody zásteru", lieta „po ľudstve od póla k pólu", zjednocuje „Všehomír v svojom bytu" a vystavuje „krásu v božskom ideálu". Teda poézia má byť zdrojom poznania, má odhaľovať a odzrkadľovať život v celej jeho šírke a zložitosti. Nie náhodou — ale úplne cieľavedome — Sládkovič toto svoje vyznanie zo Sôvetov vyčlenil v samostatnú báseň.[5] Je mu vodidlom aj neskoršie, keď jeho poézia nadobúda vlastenecký charakter. Veď v rukopisnej zbierke *Spevy Andreja Sládkoviča* figuruje na prvom mieste — a aj v *Spisoch básnických* 1861 nasleduje hneď po prekladoch Goetheho *(Venovanie)* a Chomiakova (*Nadchnutie*).

Možno povedať, že Sládkovič Sôvetmi vytvoril a zobrazil celistvý systém pôsobenia „ľudského ducha" vo vývine spoločenskom. Išlo mu predovšetkým o hierarchiu mravných hodnôt v zápase pozitívneho a negatívneho princípu. Je len prirodzené, že isté problémy nebolo možno vyčerpať v rámci jednej básne, hoci už tam boli nastolené. Sládkovič sa k nim vracia v samostatných básňach. Zaujíma ho otázka vzťahu človeka k ľudskej spoločnosti; rozvádza ju v básni *Samota*. Sládkovič v Sôvetoch rieši najmä otázku osobnosti vzhľadom k večnosti. Vidí, že človek nachádza svoje uplatnenie v splynutí s večnosťou, s božstvom:

Čo ale som ja? Čo určenie moje?
Časnosť a večnosť, bytnosť a nebytnosť:
toto je panstvo a pohádka moja.
Časnosť a večnosť, bytnosť a nebytnosť:
aké to strašné osudu vyrknutie —
Cieľ mám vytknutý: bytnosti s večnosťou,
cesta k tej sláve: časnosť a nebytnosť.
V božstve môj pôvod, v božstve moja bytnosť,
v božstve aj cieľ a konečnosť byť musí,
a duch stvorený z ducha k duchu príde.

---

manachu Nitra 1846: *Krajanom* a *Mládenec;* kým básne *Letel mladý sokol* a *Sokoly* vyšli prvý raz až v Sokole 1860; básne *Otázka a odpoveď, Zúfalec, Otrok, Kykymora* a *Otčiny mojej spevy* v Spisoch básnických 1861; báseň *Samota* bola odtlačená až v najnovšej dobe v časopise Slovenská literatúra III, 1956, č. 1. a básne *Drotár* a *Ľúbosť* zostali dosiaľ v rukopisoch. Rukopisný materiál a v niektorých prípadoch i korešpondenčné zmienky jednoznačne nasvedčujú, že spomínané básne vznikli v bezprostrednej časovej blízkosti. Všímajúc si ideovo-umeleckých postupov, formálnych a tvárnych prostriedkov, hľadáme styčné body medzi jednotlivými básňami, ktoré zaraďujeme do väčších celkov a vedieme vývinovú líniu Sládkovičovej poézie od abstraktno-filozofujúcej poézie *Sôvetov v rodine Dušanovej* k vlastenecko-reflexívnej lyrike v *Maríne*.

Všetky rukopisy citovaných básní sú v Archíve Matice slovenskej. Citáty básní i dobových dokumentov prepisujeme do dnešného pravopisu.

[5] Vo všetkých vydaniach Sládkovičových básní figuruje pod názvom *Báseň*.

Teda „nebytnosť“ je sprievodným znakom ľudskej existencie a mizne len vo vyšších polohách, keď človek poznáva pôsobenie vyššej bytosti v prírode. V básni *Samota* Sládkovič nachádza v tomto pôsobení ľudského ducha dôležitý medzistupeň, ktorým je ľudská spoločnosť. V dôsledku toho sa aj motivácia básne pohybuje v reálnejších polohách, lebo jednotlivec je súčasťou väčšieho kolektívu:

Čo je človek? Čo jeho určenie? —
Človek jedného úd je človečenstva,
ohnivo jednej velikej reťazi
a jeden pablesk velikého slnca,
on je čiastočka nezmerného celku;
určenie jeho má byť dokonalosť: —
Túto Boh nedal dušiam jednotlivým,
dokonalosť má ľudstvo a nie človek.

Z tohto vyplýva, že nie jedinec, ale ľudstvo, ľudská spoločnosť spĺňa vyššie ciele. A tu sa aj výrazne prejavuje Sládkovičov objektívny idealizmus, keď pod vplyvom Heglovej filozofie postihuje, že ľudská spoločnosť — výplod božieho pôsobenia — určuje život jednotlivcov. V tomto zmysle chápe aj slobodu:

Nie je slobodný, kto vášniam podlieha,
kto rabom svojich je náruživostí;
sloboda je dar rozumu, a kto zná
podrobeným byť rozumu, je voľným. —
Zákon Božskosti vládne lósom svetov,
on len v celosti blaží jednotlivých,
a ten je šťastný, kto v osudoch ľudstva
hľadá aj voľnosť aj najvyššie blaho! —

Hodnota človeka sa posudzuje podľa toho, ako sa človek zapája do spoločenských podujatí. To je centrom básne *Samota*. Pravdaže, ľudská spoločnosť je vystavená mnohým nástrahám — a preto povinnosťou človeka je chrániť sa pred scestím, na ktoré ho vedie „zlosť a smrť“.

Sládkovič k takémuto poznaniu — podobne ako v Sôvetoch — dochádza až vtedy, keď zobrazí protichodne stojace kvality: jednotlivca, usilujúceho sa iba o svoje blaho, a spoločnosť, ktorá je nepreniknuteľnou hrádzou pre uskutočnenie ideálov jednotlivca. Básnik však zobrazí pochybnosť týchto ciest a v novom svetle znázorní postavenie jedinca i človečenstva; spoločnosť je uskutočňovateľom vyšších ideálov, človek len v spoločnosti nachádza dokonalé uplatnenie.

Aj keď báseň *Samota* je v mnohom závislá od Sôvetov, napr. v kompozícii, v tvárnych prostriedkoch i v stavbe verša (nerýmovaný jedenásťslabičník s voľným rozložením prízvukov),[6] predsa práve v tejto básni Sládkovič začína nastoľovať nové otázky, týkajúce sa pomeru človeka k okolitému svetu, ktorý neskôr rozširuje o jeho vzťah k prírode, k národu, k otázkam morálnym, intímneho života a pod.

Všeobecné problémy ľudského bytia a zmyslu života Sládkovič redukuje na život jednotlivca. Začína teda vystupovať do popredia reakcia subjektu na okolitý svet, hoci ešte veľmi hmlisto a abstraktne. Dokazuje to aj iná báseň z tohto obdobia, *Otázka a odpoveď*. V jej podtitule autor udáva, že je vytvorená „dľa

---

6 Upozorňujem na to aj v článku *Sládkovičove nepublikované básne „Maríňe“ a „Samota“*. Slovenská literatúra III, 1956, č. 1, 103—108.

nemeckého". Nevieme bližšie, či ide o preklad alebo len o zužitkovanie cudzieho námetu. Podstatnejšie na básni je to, že Sládkovič do svojej ideovo-umeleckej koncepcie začleňuje také podnety, na základe ktorých chce demonštrovať otázku vzájomného pôsobenia subjektu a objektu. Sládkovič v tejto básni dochádza k nápadne blízkemu záveru ako v *Samote:* akokoľvek jednotlivec chce byť nezávislý od spoločnosti a chce vychutnávať všetko krásne, čo poskytuje príroda, predsa jeho zväzky so spoločnosťou sú silnejšie, lebo svoje uplatnenie nachádza v kolektíve, ktorý si vytvára vyššie hodnoty.

Ak už v básni *Samota* začína vystupovať do popredia reakcia subjektu na okolitý svet, v básni *Otázka a odpoveď*, prejavuje sa to vo zvýšenej miere. Tu sa začína autor oprosťovať od filozofujúceho pátosu a do popredia sa tisne citovosť. Jednotlivec inštinktívne pociťuje životné nezrovnalosti. Neponára sa už do sveta vlastnej fantázie, ale vedome sa utieka do prírody, ktorej vznešenosť a čistota kontrastuje so spoločenskou konvenciou. Preto aj prírodná symbolika dostáva sa v básnikovom prejave do popredia:

Kde silný pekne Oceán hučí
v stred spenených vôd zázrakov,
v samoty rád bych tam náruči
lietať pod tieňom oblakov:
Slávičím spevom očarený
pozemskej striasť sa ťažoby,
čistým živlom sem-tam vozený
chrániť sa hriešnej poroby.
Len zriedka dotknúť breh zelený,
lež neopustiť verný čln,
uvoľniť z tŕňov kvet červený
a letieť zas, zas poľom vĺn.

Využitím prírodnej symboliky nadobúda báseň umeleckej účinnosti. Pritom však prírodné zábery konvenujú filozofujúcemu podfarbeniu básne, ktoré má nad zmyslovými obrazmi ešte značnú prevahu.

Heglov princíp „absolútneho ducha" sa teda v Sládkovičovej poézii narúša zvýraznením prírodnej symboliky i oslabovaním abstraktného vyjadrenia. Nie však len týmto. Oslabuje ho aj začlenenie reálne existujúcich prejavov ľudského snaženia, i keď sú ešte zviazané so sférou abstrakcií. Dokladom toho je báseň *Ľúbosť*, v ktorej Sládkovič nastoľuje také problémy, ktoré boli v centre jeho básnického prejavu najmä v neskoršom období. Hľadá tu súvislosť citového života s problémami všeľudskými. Lásku chápe ako čosi absolútne, čo s dobrom a krásou tvorí nerozlučnú jednotu a stáva sa tak kritériom pri posudzovaní životných otázok. Len niektoré jej prejavy korešpondujú s reálnym životom. Láska sa teda stáva regulátorom aj v otázkach vlastenectva, ktoré sa tu chápe ako súčasť pozitívnych hodnôt vo vývine spoločenskom.

Zaľúb si devu, čo na lícach krásu
mladistvej ruži nosí a čo v duši
podobné rose perlovej za rána
city pre národ, pre boha, pre svet má.

Máme tu teda akýsi predobraz vnímania životných otázok, ktoré sú rozvedené v *Maríne*. Pravda, ľúbosť sa tu poníma iba ako večný a nemenný morálny postulát — a nie ako jednota otázok, ktoré človek hľadá a nachádza v reálnom svete.

V kontexte Sládkovičovej poézie, ktorá vznikla po Sôvetoch, *Ľúbosť* je akýmsi vybočením z celkovej línie básnikovej tvorby, pretože jednota intímnych, vlasteneckých a všeľudských prejavov, znázornená v tejto básni, sa naplno prejavuje až v *Maríne.* Sládkoviča naďalej zaujíma problém jednotlivca a kolektívu, ich vzájomný vzťah.

Ak sme o básni *Otázka a odpoveď* hovorili, že sa v nej básnik využitím prírodnej symboliky čiastočne odpútava od sfér abstraktno-filozofických, neskorší vývin Sládkovičovej poézie ukazuje, že sa od nej odpútava aj preexponovaním subjektívnych čŕt a zdôraznením nacionálnej tendencie. Preexponovanie subjektívnych čŕt možno najlepšie pobadať v básni *Zúfalec.*[7] Sládkovič má síce v nej aj prírodné zábery: nachádzame tu obraz indického prostredia, ktoré pripomína Ganges, božstva Brahmu i „utíchly oceán" — no v centre básnikovho prejavu je otázka života a smrti jednotlivca:

Život môj, smrť moja! Dve strany bytností,
ktorá z vás má spásu pre dušu zúfalú?
Hrozný je život, že nieto v ňom pokoja;
sladká je smrť, že v nej býva večná tichosť.
Sladký je život pre večný svoj nepokoj.

Tu Sládkovič v dialektických protikladoch znázorňuje pôsobenie protichodných síl v živote. Preexponovaný subjektivizmus vyúsťuje v defetizmus, v poznanie, že z utrpenia sa možno oslobodiť len smrťou, zánikom. V dôsledku toho (a určite aj pod vplyvom indických náboženských predstáv) báseň nadobúda meditatívny tón, z ktorého priamo cítiť depresiu poznaním obmedzenosti ľudského snaženia. No v konečných dôsledkoch životný beh ovplyvňuje konanie človeka a núti ho čeliť všetkým nástrahám. A v tom je Sládkovičovo hlboké básnické poznanie.

Nemožno si predstaviť, že by Sládkovičova umelecká púť od pojmového vyjadrenia k obraznému nebola ušetrená pôsobenia dobovej slovenskej literatúry. Veď slovenská poézia aj v novej spisovnej slovenčine — ako ju poznáme z druhého ročníka almanachu Nitra — pokračovala v započatej ceste oslavou slovenského národa, hľadaním pamätníkov národnej minulosti a zužitkovaním námetov z ľudovej slovesnosti. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že Sládkovičovi nemohlo robiť nijaké ťažkosti „zaradiť sa" do tejto línie, najmä keď si uvedomíme, že jeho české prvotiny, uverejnené v prvom ročníku almanachu Nitra 1842 (*K Nitře, Ctibor, Potěcha*), boli takéhoto charakteru. No Sládkovič prekonal vývin smerom k filozofickému chápaniu problémov spoločensko-mravných. A keď neskoršie do poézie vkladá vlastenecký pátos, usiluje sa zladiť všeobecné filozoficko-etické princípy s konkrétnymi otázkami vlastenectva. A tak pri posudzovaní tohto obdobia Sládkovičovej poézie je potrebné precízne rozlišovať, kde majú ešte prevahu problémy filozoficko-etické a kde už problémy vlastenecké.

Príklonom k vlasteneckej línii Sládkovičovej poézie je báseň *Otrok.* V nej básnik znázorňuje boj slovenskej junače proti tatárskym uchvatiteľom. Nachádzame tu teda aj historický námet, aj opis slovenského prostredia, aj užší príklon k veršovanému systému štúrovcov. Ba vo zvýšenej miere nachádzame tu i „sládkovičovské" reflexie o slovenskom ľude, ako ich poznáme z jeho vlasteneckej poézie, najmä z *Detvana:*

---

[7] V rukopise bol pôvodný názov *Indián.*

A ty, ľud biedny, otčina moja,
vy zbytky dňov nešťastlivých!
Vykúpila si tichosť pokoja
hrobom všetkých svojich živých!
Kedyže svoje zahojíš rany?
Kedy slz vyschne ti rieka?
Tvoj syn, tvoj večne verný poddaný
v tatárskychväzbách narieka!

Báseň *Otrok* svojím námetom pripomína hrdinské historické spevy Sama Chalupku. No kým Chalupkovi išlo v prvom rade o zvýraznenie hrdinstva slovenského ľudu, Sládkovič sa snaží znázorniť etické problémy. Snaží sa postihnúť morálny charakter boja — a nadovšetko morálnu prevahu otroka nad pánom. V tom je zmysel básne.

Čosi podobné je aj v básni *Kykymora*, hoci Sládkovič v nej znázorňuje mytologicko-historické pozadie, čím chce zdôrazniť protiklad sveta pohanského so svetom kresťansko-slovanským. No v tejto básni až príliš preexponúva svet zla, symbolizovaný vlastnosťami Kykymory, ktorá je — ako tvrdí Flora Kleinschnitzová — „zosobněním lidských vlastností, které vyvolávají nesváry a zahubily nejen Velkou Moravu, ale jsou kletbou Slovanstva podnes“.[8] Chýba tu teda protiváha pozitívnych síl. A tak, hoci sa Sládkovič námetom básne *Kykymora* najviac priblížil štúrovskému zužitkovaniu otázok vlastenectva, predsa jej symbolika a vlastenecké zameranie pohybuje sa ešte v prevažnej časti v abstrakciách.[9]

Na pozadí citovaných básní vidieť, že Sládkovičovo hľadanie vlastného výrazu v zmenených životných podmienkach, keď štúrovská generácia si konkrétnejšie sformovávala svoj ideovo-umelecký program, javí sa ako zložitý proces tak v oblasti ideovej, ako aj v oblasti formálnej. Všeobecné otázky filozoficko-etické sa pokúša Sládkovič riešiť z hľadiska osobnosti zmietanej vo víre životnom i z hľadiska národného kolektívu. Postupne nahradzuje pojmové vyjadrenie zobrazením prírody a opisom konkrétneho prostredia snaží sa uzemniť filozofické abstrakcie. No vždy je ešte v prevahe vyššia, absolútna idea, ktorej je podriadený životný beh. Iste aj to je dôsledok, prečo Sládkovič nezužitkúva verš ľudovej poézie, ako to robili jeho básnickí druhovia. Nie je však bez zaujímavosti, že básne ideove najbližšie Sôvetom zachovávajú približne aj ich pôdorys. *Samota* a *Ľúbosť* sú písané jedenásťslabičným veršom s voľne rozloženými prízvukmi (tak ako Sôvety), *Zúfalec* nerýmovaným dvanásťslabičníkom bez strofického členenia. V básni *Otázka a odpoveď* — iste pod vplyvom predlohy — je použitá štvorveršová strofa s obkročným rýmom. Básne, v ktorých je badateľná nacionálna tendencia, sú písané formou Sládkovičovej vlasteneckej poézie, ako ju poznávame z neskorších jeho básní: *Otrok* má osemslabičnú strofu, spojenú

[8] Flora Kleinschnitzová, c. d., 250.

[9] Jej abstraktno-filozofický tón pobadal už sám Štúr, keď mu Sládkovič poslal báseň na uverejnenie do Orla tatránskeho. V liste z 20. mája 1846 píše: „Či by ste nedovolili z Vašej básne ‚Kykymora‘ tri prvie verše odňať? Tie tri verše sú viac filozofickie a bez ních báseň je pekný celok. Ostatne ako chcete.“ (*Listy Ľudovíta Štúra II*, 1956, 131.) Sládkovičova odpoveď sa nezachovala — a tak možno len predpokladať, že báseň Štúr neuverejnil iste preto, lebo organicky nezapadala do jeho koncepcie, ktorú razil v Orle tatránskom.

z dvoch štvorverší typu A/10, B/8, A/10, B/8, C/10, D/8, C/10, D/8 a *Kykymora* je písaná už strofou *Maríny*. Možno teda tvrdiť, že hľadanie básnického výrazu v oblasti ideovej išlo ruka v ruke s hľadaním primeranej formy.

*

Pravda, Sládkovič, hľadajúc svoj vlastný básnický výraz, pokúšal sa čerpať — podobne ako jeho básnickí druhovia — i zo zdrojov ľudovej slovesnosti. Robí to síce len v niekoľkých málo prípadoch, no predsa badáme jej vplyv aj v oblasti tematickej aj v oblasti formálnej. Zdá sa, že poézia almanachu Nitra 1844 mala na Sládkoviča väčší vplyv, ako sa doteraz myslelo. Akoby si uvedomoval, že cesta slovenskej poézie je cestou zužitkovania a rozvíjania podnetov ľudovej slovesnosti. Veď poéziou almanachu Nitra 1844 „sa jasne vyhranili ideové a umelecké tendencie obrodenskej literatúry smerom k demokratickosti, životnosti, k formám ľudovej slovesnosti a konkrétnemu hovorovému slohu... Do zorného poľa básnikov vstupuje len život slovenského ľudu, jeho kraj a príroda okolo neho".[10] A azda pod priamym pôsobením almanachu Nitra II. píše Sládkovič svoje ponášky.

Medzi Sládkovičovými rukopismi je báseň *Drotár*. Hoci autor v básni dôslednejšie nezachováva schému ponáškovej poézie, aká prevládala v druhom ročníku almanachu Nitra (používa šesťveršovú strofu typu A/8, A/8, B/7, C/8, C/8, B/7), predsa na prvý pohľad vidieť, že motívy a melodika ľudovej piesne ovplyvnili básnikovu motiváciu, slovník i verš. V básni *Drotár* nestretáme sa už so zvýraznením rozporu medzi subjektom a objektom ako v predchádzajúcich citovaných básňach. Ustupuje v nej aj abstrakcia. Zato do popredia sa dostáva motív sociálny, úzko spätý s motívom nacionálnym. Autor sa snaží čo najkonkrétnejším obrazom vyjadriť ideu básne, v dôsledku čoho nepoužíva ani zložitú významovú mnohoznačnosť, ako tomu bolo v predchádzajúcej tvorbe.

Ďaleko v rodišti drahom,
za horami tam za Váhom,
žijú sestry, žije brat:
Ale mne tu v cudzom kraju
ani zarobiť nedajú,
cudzí nechce spomáhať.

Sládkovič v tejto básni nadväzuje na ľudovú lyriku. Pravda, vyberá z nej len tie motívy, na pozadí ktorých môže bezprostredne znázorniť rozpoloženie trpiaceho človeka, jeho biedu a túžbu po domove. Používa tu aj monológ, príznačný pre ľudovú lyriku. No oprosťuje i obraznosť a metaforu ľudovej piesne: nenachádzame tu evokácie životných pocitov pomocou prírodnej symboliky, ktorou sa vyznačuje ľudová lyrika. Ba báseň priamo vyúsťuje vo vieru v prozreteľnosť a poznanie životných rozporov vedie básnika až k filozofujúcemu meditovaniu:

Mladé časy, pekné časy,
čo mi z vašej všetkej krásy,
keď vás próza škaredí.

---

10 Milan Pišút, *O vzniku a význame almanachu Nitra z roku 1844*. Nitra II (1844). Bratislava 1956, 436.

Hoci báseň *Drotár* vznikla zrejme pod priamym vplyvom ľudovej slovesnosti, predsa badáme, že Sládkovič len čiastočne využíva jej symboliku a motiváciu. No na druhej strane nemožno poprieť, že práve táto báseň znamená v Sládkovičovom vývine istý obrat, lebo sa tu jasne dostáva „ponáškovitosť" na prvý plán.

Dôslednejšie zužitkovanie podnetov ľudovej slovesnosti nachádzame i v ďalších dvoch básňach: *Letel mladý sokol* a *Sokoly*. Sám básnik, keď ich posielal Dobšinskému na uverejnenie v Sokole (spolu s básňou *Rečňovanka)* zdôrazňuje, že ich predlohou je ľudová slovesnosť: „Posielam Vám ‚z mladších dôb' tri piesne. Prvá ‚stará národnia' ide len za to, že je z tých našich národných, v ktorých ‚sokol' starodávno svoje priateľstvo v národnom našom básnictve vysvedčuje. Pieseň túto som ja vyhrabal z prachu jednej starej knižnice na povrchu ležiacej. Originál je písaný rukou v písaní naskrz nezbehlou: Hádam rukou samého pôvodca."[11]

Báseň *Letél mladý sokol* v rukopise básnikovom má aj nápev „(:Ako: Tam na šírem poľu atď.)". Je teda zrejmé, že sa Sládkovič usiluje čo najbezprostrednejšie využiť predlohu, rešpektujúc aj jej melodiku. Používa symboliku ľudovej piesne, aby alegóriou mohol vyjadriť aj túžbu po slobode, aj vlasteneckú myšlienku, aj ľúbostnú tragiku. „Mladý sokol" lieta „ponad Hron od hora" a smúti, že mu „háj zelený vrahovia zoťali". Od začiatku cítiť, že „mladý sokol" je mladý šuhaj, žijúci v slovenskom prostredí. Prihovára sa mu „krásna zora" — akýsi svietiaci idol, preletujúci „ponad biedne svety". „Mladá zora" nevdojak nám pripomína Pohronskú vílu v *Maríne*, ktorá volá básnika do výšin, aby sa odpútal od „zemských bied" a „ľudských klebiet". „Mladá zora" sa prihovára sokolovi:

Drahý môj, nermúť sa, že ti háj zoťali,
veď oni môj zlatý zámok nezrúcali:
V ňom si poletujme ponad biedne svety,
tak žiaľ nezakalí naše šťastné lety.

No — podobne ako v *Maríne* — aj tu opúšťa hmlisté vidiny v prospech reálneho života. Nech teda „zlatá zora" okrášli a osvieti „zelené dúbravy", aby život sokola nadobudol zmysel. A naozaj, „zlatá zora" skvie sa na sokolovom hrdle, nežne sa s ním milkujúc. Báseň sa končí baladicky: sokol hynie so zlatou zorou na hrdle, teda aj symbolicky: vidiny sa stali súčasťou reálna.

Ak štúrovská poézia vkladala nacionálnu tendenciu do sociálnych, historických a čiastočne baladických motivácií ľudovej slovesnosti, Sládkovič ju začleňuje aj do sféry intímnej. Láska u Sládkoviča nadobúda vlastenecký pátos, čo neskôr najnázornejšie vidieť v *Maríne*, kde je už dokonalá harmónia intímnych a vlasteneckých motívov. Pravda, v básni *Letel mladý sokol* je táto harmónia znázornená iba v náznakoch, pokiaľ mu to dovolila motivácia ľudovej piesne, ktorú dôsledne zachováva.

Druhá báseň, *Sokoly*, je v porovnaní s básňou *Letel mladý sokol* jednoznačnejšie motivovaná. Alegorickosť sa presúva do sféry nacionálnej. Sládkovič intímne motívy do tejto básne nezačlenil. Zdalo by sa, že zladením prírodnej symboliky s nacionálnou tendenciou básnik bezprostrednejšie nadväzuje na podnety ľudovej slovesnosti a že premeny v prírode priamo konvenujú nacionálnemu

---

11 Zo Sládkovičovho listu Dobšinskému z 10. apríla 1860. List je v Archíve Matice slovenskej.

ladeniu básne. Avšak nacionálna tendencia si úplne podmaňuje obraz a prírodná symbolika aj alegória len dokresľujú nacionálnu myšlienku. Preto v obraznom vyjadrení badáme priam jednoznačnú závislosť prírodných symbolov od nacionálnej tendencie. Prírodná symbolika podčiarkuje síce ideové vyznenie básne, no nie je kompozičným činiteľom, ani nezačleňuje báseň do širších významových súvislostí.

V dialógu „junoška" so starým otcom je jasne znázornené hrdinstvo národa. Symbolizujú ho sokoly „letiace k slncu svojej slávy", ktoré prekonávajú alegorických šarkanov a orlov. A vidíme, že prírodné symboly a alegórie prekrývajú sa s nacionálnou tendenciou tam, kde sa do popredia dostáva morálna stránka, ktorá je v Sládkovičovom ponímaní kritériom ľudského snaženia.

Otče! tie sokoly k oblakom veslujú,
hádam sa s tým orlom do bitky hotujú. —
„Syn môj! sily rastú, keď si ruky dajú:
On sa ku nim níži, ony sa dvíhajú,
na mohutných krídlach nad svety sa ronia,
ako sa oblaky za oblaky honia:
Nesú sa víťazne k slncu svojej slávy,
v ich belosti miznú krahulcov mrákavy.
Tak, synku, len sily spojiť, užiť treba:
kde svet neuvládze, zvládze cherub z neba."

Citované básne vznikli najpravdepodobnejšie koncom roku 1844. Jasne ukazujú, že Sládkovič v hľadaní svojho vlastného výrazu nezaobišiel sa bez zužitkovania zdrojov ľudovej slovesnosti. Obchádza síce do istej miery jej motiváciu — ani príroda nie je ešte aktívnym formovateľom životných vzťahov, no jednako používa jej formu a vniká do jej vyjadrovacích prostriedkov. Ide mu predovšetkým o emocionálnosť a snaží sa dať nacionálnym, sociálnym i ľúbostným motívom morálnu pečať.

*

Sládkovičova tvorivá cesta v tomto období išla teda dvoma smermi: na jednej strane riešením vzťahu človeka k spoločenskému životu zbavuje sa autor abstraktno-filozofického pátosu — a na druhej strane zužitkovaním podnetov ľudovej slovesnosti zameriava sa na zvýraznenie konkrétnych prejavov v národnom živote. K syntéze týchto dvoch postupov dochádza až vtedy, keď nachádza konkrétnu životnú postať — a najmä keď dochádza k názoru, že národnodemokratické ideály (a aj sféru intímnych citov) možno najprimeranejšie vyjadriť mnohoznačnosťou zmyslových obrazov.[12] Príroda sa postupne stáva v Sládkovičovom diele aktívnym činiteľom: v jej prejavoch vníma všetkými zmyslami položenie človeka i národného kolektívu.

Na Sládkovičovo intenzívne vnímanie prírody v básňach z tohto obdobia poukázala už Flora Kleinschnitzová slovami: „Keď porovnáme Sládkovičove básne tohto obdobia s jeho prvotinami, písanými pred odchodom do Halle, vzniká

---

[12] Viktor Kochol, analyzujúc Sládkovičovu poéziu, poukázal, že snaha o syntézu je jednou z najpodstatnejších čŕt jeho básní: „Sládkovič nie je len racionálny analytik, ktorý odhaľuje protirečivé stránky skutočnosti, ale je v našej poézii aj prvým syntetikom, u ktorého klad víťazí nad záporom, vyššia forma bytia nad nižšou." C. d. 149.

hneď na prvý pohľad nová zložka Sládkovičovho umeleckého tvorenia: je to zmysel pre krásy prírodné."[13] Treba si však uvedomiť, že príroda v Sládkovičovej poézii mala svoje reálne dimenzie, ohraničené Hronom, Sitnom, Váhom. Tam Sládkovič nachádzal svoju vlasť. No zároveň príroda ju mu aj nespútaným živlom. V jej prejavoch priam cítiť záblesk sily i voľnosti. V takto zobrazenej prírode len zriedkakde badáme náznaky panteizmu, podfarbeného filozoficky alebo nábožensky. V Sládkovičovej poézii nachádzame totiž bezprostredné vzťahy prírodnej symboliky a konkrétneho života.

Hľadaním harmónie medzi svetom tajomnej symboliky a reálneho života je poznačená Sládkovičova poézia, ktorá vznikla bezprostredne pred Marínou. Toto hľadanie sa výrazne prejavuje i tam, kde nacionálna tendencia a obraz života zastiera prírodná symbolika, i tam, kde je nacionálna tendencia v popredí. Sládkovič počas celého svojho pôsobenia v Rybároch sa totiž usiloval nájsť si životnú postať, zorný uhol, spod ktorého by mohol vnímať zložité otázky. V ojedinelom liste z tohto obdobia, ktorý adresoval Gustávovi Grossmannovi 13. marca 1846 píše: „Ja sa prázdnoty neľakám a boja nebojím; ba túžim po postati, kde by ducha môjho napásť mohou tam, kde národ náš mladý, cirkev naša temná a život náš človečenský najviac trpí a postenáva."[14] Tento Sládkovičov príhlas do boja za národné a všeľudské práva nasvedčuje, že ho aktuálne dobové otázky až bytostne zaujali. Zdanlivo pokojný pobyt v Rybároch nebol teda bez vnútorných konfliktov.

V dobových dokumentoch nieto veľa zpráv o Sládkovičovom súkromnom živote. Nepodarilo sa nám nájsť viac údajov, ako uvádza Flora Kleinschnitzová,[15] a to: že udržoval priateľské styky s Augustom Horislavom Krčmérym a Ľudovítom Grossmannom, že zbieral pre Jána Francisciho ľudové povesti, že občas zastupoval Karola Kuzmányho pri vykonávaní bohoslužieb v Banskej Bystrici, že navštevoval Pavla Jozeffyho počas jeho pobytu na Sliači, že sa zúčastnil druhého zasadnutia Tatrína v Liptovskom Mikuláši a že udržiaval čulé styky so štiavnickým študentstvom. O to viac však možno sledovať jeho ideovo-umelecké formovanie. Intenzívne vníma rozpory životné v čase, keď feudalizmus strácal už pôdu pod nohami a o slovo sa hlásilo meštianstvo s ideami slobody a rovnosti. Sám odchovanec nemeckej idealistickej filozofie rieši si vzťah človeka k národu, k bohu i k všeľudským ideálom. Už v poézii, ktorú vytvoril po Sôvetoch, badať, že sa národ postupne dostáva do centra jeho básnického prejavu. Stáva sa pedantom ideí všeľudských, v ňom nachádza ľudstvo svoje dokonalé uplatnenie. V tomto zmysle Sládkovič chápe nacionálne otázky a aktívne sa zapája do štúrovského obrodeneckého úsilia. Prirodzene, pre vyslovenie týchto myšlienok hľadá korene v súdobom živote. Jemu — objektívnemu idealistovi — išlo o celistvý systém, v dôsledku čoho si všíma tých najrozličnejších životných prejavov. Výrazným dokumentom pre to je jeho článok *Národnie školy*, uverejnený v Národných novinách r. 1846 (č. 47—49), v ktorom požaduje spätosť výučby s vedeckým a spoločenským pokrokom. Teda u Sládkoviča postupne — a cieľavedome — do centra záujmov prichádza nacionálna problematika, ktorá čoraz viac nadobúda prevahu v jeho poézii.

---

13 Flora K l e i n s c h n i t z o v á, *Sládkovičova lyrika. Z našej romantiky*, Bratislava 1958, 144.

14 List je v Archíve Matice slovenskej.

15 Pozri pozn. 2, 170 a n.

Pretože v neskoršom vývine Sládkovičovej poézie nadobúda prevahu vlastenecká poézia, treba hľadať jej vnútornú diferencovanosť, hľadať do akej miery je závislá od objektívnych činiteľov a kde je dôraz básnikových názorov na vývin národného smerovania.

Videli sme, že Sládkovič v poézii vytvorenej po Sôvetoch prekonával vývin od abstrakcie k riešeniu otázok vzťahu človeka k spoločnosti. Prejavilo sa to konečne i vo formálnych výbojoch. Postupne človek v celej svojej psychickej mnohotvárnosti, nech je akokoľvek zmietaný nepriaznivými životnými udalosťami, predsa bojujúc so svetom zla a násilia, sa v konečných dôsledkoch zapája do širších spoločenských podujatí. Dôkazom toho je aj vyslovene subjektívne ladená báseň *Hviezdy*. Hoci je táto báseň doznievaním abstraktno-filozofujúcej poézie — a jej reziduá sú zvlášť v obraznom vyjadrení veľmi badateľné — predsa je tu zdôraznená aktívna stránka subjektu, ktorý sa usiluje na ceste za poznaním obsiahnuť celý vesmír:

Jasné ste vy všetky, ako sláva jasné,
vo vás osláviť sa môžu duše krásne:
Oj, čo sa mi aspoň i vo dne nesmeje
blesk váš, svetlá moje, vy moje nádeje!

Podobne ako báseň *Hviezdy* subjektívne ladená je i báseň *Tajomstvá*. Sládkovič tu však preexponúva senzitívnu stránku. Kým v básni *Hviezdy* vzlietnutím do nadoblačných sfér videl básnik cestu k odhodlaniu záhad životných, v básni *Tajomstvá* nadchýna sa konrétnym vecami a zážitkami, krásou prírody i ženy. Pravda, preniknúť do tajov zemských krás zostáva básnikovi záhadou. A predsa z básne priam cítiť, že krásu možno nájsť na zemi. V básni *Tajomstvá* nachádzame jednoznačný príklon k životnej realite, ktorú básnik vníma všetkými zmyslami:[16]

Pod lipou si pekná mladucha sedela,
spievala ľúbezne a venčeky vila,
tvár sa jej pod ružou červenou belela
a v oku sa hviezda ranná roziskrila:
    V jej krásach sladko sa oko moje baví,
    ale krásu tých krás ktože mi vyjaví?

V citovaných básňach jasne vyniká subjektívny moment. Pátos filozofovania sa prenáša do sveta subjektívnych zážitkov, ktoré však sú viac alebo menej priamou odozvou na dobové pomery. Tým sa tieto básne znateľne odlišujú od abstraktno-filozofujúcej poézie, vzniknutej bezprostredne po Sôvetoch a aj od „ponáškovej" tvorby, hoci v nich Sládkovič ešte čerpá z oboch zdrojov. Obe básne sú síce písané dvanásťslabičným veršom, hojne užívaným v štúrovskej poézii, no predsa svojím ladením len málo súvisia s predlohou ľudovej piesne.

Zdá sa, že vývin Sládkovičovej poézie nebol jednoznačný ani po stránke formálnej. Na pozadí básní, vytvorených po Sôvetoch (*Samota, Otázka a odpoveď, Ľúbosť, Zúfalec, Otrok, Kykymora*) mohli sme sledovať, že Sládkovič vzďaľo-

---

[16] Dobre to vystihla Flora K l e i n s c h n i t z o v á slovami: „Odrazu básnik chápe a vpíja sa opojným zrakom do krás prírody, uchvacuje ho kúzlo zapadajúceho slnka a rozochvieva jeho cit, prežíva celou bytosťou hroznú krásu búrky a jasný mier, ktorý po nej v prírode nastáva; oceňuje pôvab peknej devy, ktorá v tieni košatej lipy v kvetoch sa preberá." *Sládkovičova lyrika. Z našej romantiky,* 144.

vaním sa od abstraktného vyjadrovania a príklonom k životnej realite postupne hľadá i primerané veršové formy. Ak jednoliatemu prúdu filozofujúcej meditácie vyhovoval stroficky nečlenený verš, obrazné vyjadrenie životných pocitov organizovaním istých myšlienkových celkov si priamo vyžadovalo strofické členenie verša. Pravda, formálna stránka Sládkovičovej poézie, hoci je dôležitým orientačným bodom pri jej skúmaní, nie je vždy určujúca. Sládkovič totiž k strofe, charakteristickej pre jeho poéziu štyridsiatych rokov dochádza paralelne aj v poézii abstraktno-filozofujúcej, aj v poézii vlasteneckej a subjektívnej, v tejto zužitkúva obraznosť a symboliku ľudovej piesne na vyjadrenie zákonitostí vo vývine národnom a spoločenskom.

Videli sme, že Sládkovič sa pokúšal písať aj formou ľudovej poézie. Avšak aj v týchto „ponáškach" je badateľná tendencia po väčších myšlienkových celkoch, ktoré presahujú rámec dvojveršia, bežne užívaného v ľudovej poézii i v poézii iných štúrovských básnikov (Kráľ, Chalupka). I tu sa ťažisko presunuje na strofu. Z tohto vidieť, že Sládkovičov príklon k forme ľudovej piesne bol len prechodným zjavom v hľadaní pevnejšieho veršového systému.

Pravda, ani jednu oblasť Sládkovičovej poézie, ktorú vytvoril bezprostredne po príchode do Rybár, nemožno chápať izolovane. Ak sme skúmali osobitne „filozofujúcu" poéziu a poéziu „ponáškovú", robili sme tak len preto, aby názornejšie vynikli podnety, z ktorých čerpal.

Sládkovič pre svoju poéziu hľadá primerané formy, v ktorých by mohol čo najviac skoncentrovať hlavnú myšlienku. Najlepšie mu vyhovovali predlohy klasicistickej poézie, v ktorej jednotlivé strofy čo najstriktnejšie oddeľovali myšlienkové celky. Pravda, tento postup u Sládkoviča neznamená krok späť vo vývine veršových foriem, skôr naopak. Rozširuje „tvorivé možnosti štúrovskej poézie, obohacujúc jej strofický inventár".[17] Mikuláš Bakoš v rozbore Sládkovičovej desaťveršovej strofy poukázal, „že v tomto strofickom útvare ide o štúrovskú adaptáciu strofického útvaru klasickej ódy, v ktorej je na tomto strofickom útvare uplatnený sylabický rytmický kánon štúrovskej básnickej školy a modifikovaný kánon štúrovskej vetnej väzby".[18] Zdá sa, že aj Sládkovičova osemslabičná strofa (A/10, B/8, A/10, B/8, C/10, D/8, C/10, D/8) nie je iba mechanickým spojením dvoch štvorverší, ale že je výsledkom tvorivého zužitkovania štúrovského verša v pevný strofický systém a má tiež predlohy v starších literárnych schémach.

Literárna história považuje desaťveršovú strofu za typickú pre Sládkovičovu poéziu. Právom sa poznáva, že pre Sládkoviča je príznačný ustálený, pevný strofický systém, do ktorého možno zahrnúť aj osemslabičnú strofu. V týchto veršových systémoch desaťveršová a osemveršová strofa, ktorú užíva v básňach vytvorených v bezprostrednej blízkosti *Maríny*, tvorí významovo určujúci celok pred slovom a obrazom, ktoré možno vnímať len na pozadí celého kontextu. Obraz, slovo sú iba súčasťou väčšieho kontextu — strofy. Pritom však jednotlivé navzájom súvisiace strofy nie sú uzavreté, ale vo väčšine prípadov z rozličných aspektov rozvíjajú základnú myšlienku, takže často je ťažko poznať ich hierarchiu.

Sládkovič rozvádza nacionálnu myšlienku v pevných veršových formách, písa-

---

[17] Mikuláš Bakoš, *Literárna genéza Sládkovičovej strofy*. Štúdie o Sládkovičovi, Bratislava 1950, 19.

[18] Mikuláš Bakoš, c. d., 21.

ných osemslabičnou strofou. Sú to básne ideove najpriebojnejšie, tendenčné v pravom zmysle slova (*Nehaňte ľud môj, Otčiny mojej spevy, Krajanom* a *Mládenec).*[19] Báseň *Nehaňte ľud môj* mohli by sme právom nazvať revolučnou agitkou, ktorá nemá obdobu medzi súdobými publikovanými básňami a ktorej sa revolučnosťou vyrovnajú len básne Janka Kráľa, publikované až v nedávnych časoch, dávno po smrti básnikovej. Opodstatnenie existencie slovenského ľudu a slovenského národa proti „klebetárskym posmievačom" tvorí os básne. Netreba zvlášť zdôrazňovať jej aktuálnosť a priebojnosť v čase jej vzniku i neskoršie. Veď už samé poetické priznanie sa k ľudu, k národu, ktorý vystupuje na arénu dejín a objavenie jeho morálnych hodnôt postačuje, aby sme mohli báseň nazvať priekopníckym dielom v slovenskej vlastenecko-tendenčnej poézii. Keď si všimneme hlavnú ideu básne nezastretú alegóriou, jasne formulované myšlienky i rétorický pátos, na prvý pohľad vidíme, že sa báseň *Nehaňte ľud môj* nápadne odlišuje nielen od dobovej básnickej tvorby, ale aj od Sládkovičovej predchádzajúcej poézie.

Je isté, že na vznik básne bezprostredne vplývali súčasné aktuálne problémy, čím sa jej „pátos filozofovania" prenáša do reálnej polohy. Avšak čo ju spája s predchádzajúcou Sládkovičovou poéziou, je dialektický prístup k problematike: básnik naznačuje vlastnosti ľudu — nositeľa národnej ideológie vo vývine, v procese zrodu nového, ktoré je v protiklade so starým, odsúdeným k zániku. Ak sme mohli v predchádzajúcich básňach v kompozícii badať istú vývinovú schému, podľa ktorej si len postupne nové zdravé sily vo vývine razia cestu, v básni *Nehaňte ľud môj* je v každej strofe vyjadrená dialektika spoločenského vývinu a v každej strofe sa zdôrazňuje to pozitívne, čo oprávňuje existenciu slovenského národa medzi ostatnými národmi:

Nehaňte ľud môj! že je len malý,
že nevládne celým svetom.
Kde telo ducha k zemi nevalí,
tam duch lieta ľahším letom.
Na helénsky že ľud si spomnite —
duch si svet vlastný utvorí;
či v žalude hôr zárod vidíte;
Nie! — no viďte dubísk hory!

Sládkovič v každej strofe rozvíja istý motív. Proti tézam, že ľud „je mladý", že „nemá dejov", že „je malý", „hlúpy", „chudobný", „nevýbojný" a „potupený" poukazuje, že „v mladom sa veku ide do vlády", že v bájnych povestiach tuší budúci svet, že ľud zrodí osobnosti, že vytvorí si vedu a obchod a v skromnosti a v rozvahe vyhraní sa jeho vlastný charakter. Sládkovič teda hlavnej myšlienke podriaďuje motívy, ktoré navzájom súvisia. A keďže tieto motívy si podriaďuje ústredný ideový zámer, nemožno ani hovoriť o nejakej hierarchii medzi jednotlivými strofami. Jednotiaca línia obrany slovenského ľudu proti jeho nepriateľom tiahne sa celou básňou, v dôsledku čoho Sládkovič upúšťa od svojich starších tvorivých postupov, kde posledné verše boli zároveň pointou básní.

---

19 Z uvedených básní jedine báseň *Otčiny mojej spevy* nebola uverejnená v čase svojho vzniku, hoci ju Sládkovič poslal do Orla tatránskeho, ako to vyplýva z listu Jozefovi Viktorinovi z 21. marca 1861: „Mne sa veru tak pozdávalo, že ‚Otčiny m. spevy' a ‚Kykymora' v ‚Orlovi' boli uverejnené." (List je uschovaný v Archíve Spolku svätého Vojtecha.)

Dialektické súvislosti medzi jednotlivými strofami — i napätie vo vnútri strof — stávajú sa charakteristickými pre Sládkovičovu poéziu štyridsiatych rokov. A tak Šmatlákov poznatok, ktorý vyslovil pri skúmaní *Maríny*, že Sládkovič je dialektik, ktorý poznáva svet „nielen v jeho protirečeniach, ale najmä ako jednotu protirečení, a že práve to mu umožňuje ustavične vytvárať syntézu nad odhalenými protikladmi v konkrétnej realite",[20] možno vzťahovať aj na jeho lyriku štyridsiatych rokov.

Iná príznačná báseň, písaná osemveršovou strofou, je báseň *Otčiny mojej spevy*. No na rozdiel od básne *Nehaňte ľud môj* protirečenia a jednota protirečení nie je tu už v takej čistej podobe. Polemický a rétorický tón vystriedava oslava slovenského spevu. Sládkovič hľadá predovšetkým pozitívne prejavy v živote, aby na oslavu slovenskej piesne a slovenského ľudu zaznela hymnická pieseň. Vlastenecká tendencia je znázornená v procese formovania slovenského národa obrázmi: prírodnou symbolikou i prejavmi ľudového života. Medzi nimi básnik hľadá vzájomné spojivo, aby postihol krásu a lahodnosť reči i tvorivú schopnosť ľudu, ktorý ňou hovorí.

Vo zvýšenej miere sa tu stretávame s motívmi, ktoré neustále rezonujú v Sládkovičovej tvorbe: mierumilovnosť ľudu, jeho tvorivá schopnosť, „nádejeplné žiale", láska k životu a čistá ľúbosť. Všetko toto postihuje básnik pri počúvaní spevu „útlučkej devy". A tak už tu možno hľadať podnety, ktoré sú rozvedené zvlášť v *Maríne* a v *Detvanovi*. Všimnime si až nápadnú podobnosť medzi začiatkom básne *Otčiny mojej spevy* a 284. strofou *Maríny:*[21]

Či spev sláviči Tatrou zavieva?
Či škriváň slávi svit rána? —
Sladkosť slávičie v hlasoch tých spieva,
ale proroctvo škriváňa:
Nespievaš vojny, otčina moja!
Nespievaš dejín obrazy:
spievaš nádejné žiale pokoja
mladistvých duší výrazy.

Otčina moja! čože ty spievaš?
Faustov divých pekelný svet?
Či achylovské hnevy rozsievaš?
Korzikána pokonný let?
Či Don Quijotov veterné hrady?
Či Uránie a Messiady?
Či prózu v báseň obliekaš? —
Oj, necháš ty to bardom šedivým! —
S nádejou blahou, s túžením živým
v blažených žiaľoch nariekaš!

Čosi veľmi príbuzné je aj medzi reflexiou pri počúvaní Eleninej hry na drumbľu v *Detvanovi* a asociáciami spevu „útlučkej devy" v tejto básni. No v oboch prípadoch verše básne *Otčiny mojej spevy* vyznačujú sa väčšou asociatívnosťou. Sládkovič obrazom slovenského spevu vyjadruje širokú škálu ľudských

---

20 Stanislav Šmatlák, c. d., 280.

21 Na podobné súvislosti upozornila aj Flora Kleinschnitzová, ktorá sa však domnievala, že báseň *Otčiny mojej spevy* vznikla až po *Maríne*, v dôsledku čoho motívy z básne *Otčiny mojej spevy*, ktoré sa objavujú aj v *Maríne* nazvala „rozšírenou parafrázou" slôh *Maríny*. *Andrej Sládkovič a jeho doba*, 253.

pocitov a zároveň ohraničuje jeho pôsobnosť vonkajšími prejavmi. Naproti tomu v *Maríne* a v *Detvanovi* tieto obrazy sú súčasťou širšie koncipovaného diela a teda sú výplodom konkrétneho ich pôsobenia tak v živote národného kolektívu, ako aj v citovej sfére človeka. Je preto len prirodzené, že Sládkovič od básne *Otčiny mojej spevy* k *Maríne* a k *Detvanovi* musel prekonať istý umelecký vývin, potrebný na to, aby od voľných asociácií, akokoľvek ideove vyhranených a stmelených dospel ku globálnemu ponímaniu ideovo-spoločenských problémov.

V básni *Otčiny mojej spevy* je azda v Sládkovičovej poézii štyridsiatych rokov najviac uplatnená „auditívnosť", ktorú Viktor Kochol považuje za charakteristickú vlastnosť jeho poézie. Zvukové vnemy sú tu úzko späté s predstavivosťou. Navodzujú priam reálne predstavy a asociácie o živote slovenského ľudu. Preto aj keď sú zvukové vnemy v popredí, neznamená to, že by ostatné zmyslové obrazy a či abstrakcie boli im podriadené a len dokresľovali ich pôsobivosť. Naopak, zvukové vnemy sú viac východiskom k znázorneniu vlasteneckého pátosu — a badáme, ako na ne nadväzujú obrazy vizuálne. Týmto Sládkovič dochádza k abstrakcii podstatných čŕt chápania vlastenectva:

Slovenka spieva, útlučká deva,
ohlasy nežnej ľúbosti,
ale duch spevov tých sa prelieva
v mohutné Slovana kosti:
Ľúbosť tá z úzkych ňadier sa tiahne,
k Tatrám sa sto ráz udiera,
od Krkonošov k Donu zablysne,
od Dubrovníka k uhlu severa.

V Sládkovičových básňach písaných osemveršovou strofou sú teda dve hlavné línie: polemický tón básne *Nehaňte ľud môj* a oslavný tón básne *Otčiny mojej spevy*. A príznačná pre ne je aj „tendenčnosť", znásobená bohatou asociáciou. Názorne to vidieť i v básňach *Krajanom* a *Mládenec*. V básni *Krajanom* splýva polemický a oslavný tón s výzvou k činom. A predsa sa zdá, akoby Sládkovič v tejto básni svojou rétoričnosťou vychádzal viac z básne *Nehaňte ľud môj*. Báseň *Krajanom* pôsobí dojmom monológu, ktorým sa básnik obracia k spolurodákom, posilňujúc ich v boji za národné práva. No v porovnaní s básňou *Nehaňte ľud môj* nie je natoľko jednoznačne ladená, lebo sa v nej viditeľne prelínajú výzvy k činom so symbolmi a alegóriami národného života. Naproti tomu báseň *Mládenec* je subjektívne ladená. Prírodná symbolika a duševné rozpoloženie človeka tu úzko súvisia. Jej prvé strofy akoby naznačovali príznak čohosi tragického. No v druhej časti nastáva zlom: osobný smútok treba premôcť vierou v život a svoj život obetovať záujmom kolektívu. Ba v tejto básni sú v náznakoch načrtnuté i základné motívy *Maríny*. Je tu totiž vyslovená téza spojitosti „myšlienky" s „citom ľúbosti" v širších národných reláciách, čo Sládkovič v *Maríne* vyslovuje známym trojverším:

Vlasť drahú ľúbiť v peknej Maríne,
Marínu drahú v peknej otčine:
a obe v jednom objímať!

Všeobecne v básni *Mládenec* sa črtá básnikovo úsilie o spojenie intímnych pocitov s úsilím všenárodným.

V spomínaných básňach sú obsiahnuté základné motívy Sládkovičovej poézie,

ktoré nachádzame v jeho neskoršej tvorbe. Na druhej strane je však ťažko len na ich základe si vytvoriť presnejší obraz o celkovom charaktere Sládkovičovej poézie. Jednotlivé básne sa totiž dotýkajú rôznorodých otázok, sú len bezprostrednou reakciou na isté udalosti alebo zážitky. Okrem vlastenecko-morálneho zamerania — ktoré je, prirodzene, umelecky účinné — nenachádzame v nich jednotiacu líniu, z ktorej by vychádzal, či už ide o žánrovú formu alebo o jednoznačnosť vyjadrovacích prostriedkov, ako je tomu napríklad v Chalupkových historických spevoch alebo v Kráľových baladách. Sládkovičove básne tvoria množstvo problémov a námetov, ktoré priam čakali na spracovanie vo väčšom diele. Výnimku tu netvoria ani básne, napísané desaťveršovou strofou *Maríny*, vytvorené bezprostredne pred ňou.

Keď porovnávame Sládkovičove básne napísané osemveršovou strofou s básňami s desaťslabičnou strofou, nebadáme vcelku väčšie odlišnosti. Pravda, bližším skúmaním môžeme približne určiť vznik jednotlivých básní. Básne písané osemslabičnou strofou nachádzame v Sládkovičovej poézii len vo veľmi obmedzenej miere. Sú to citované básne, ktoré vznikli tesne po Sládkovičovom príchode na Slovensko, a okrem nich o niečo neskoršie napísaná báseň *Štiavnica*.[22] Z aspektu vrcholných diel Sládkovičovej poézie, *Maríny* a *Detvana*, môžeme ich kvalifikovať ako prechodné veršové útvary. Je možné, že Sládkovič paralelne s osemveršovou strofou používa aj strofu desaťveršovú. No pri skúmaní vývinu jeho poézie treba si vymedziť, ktorý z týchto útvarov je pre ten-ktorý časový úsek dominantný. A tu je zrejmé, že vývin smeroval od osemslabičnej strofy k strofe desaťslabičnej — a nie naopak. Nasvedčuje tomu aj skutočnosť, že Sládkovič sa v desaťveršovej strofe usiluje na širšom pláne zovšeobecniť poznatky, získané zo skutočnosti — čiže v náznakoch sa prejavuje postup, ktorý je neskoršie uplatnený v *Maríne* a v *Detvanovi*.[23]

Básne napísané desaťslabičnou strofou, ktoré vznikli v bezprostrednej blízkosti *Maríny (Hron, More, Morava)* sa teda od predchádzajúcich básní nelíšia natoľko ideovým zameraním, ako skôr subjektívnym ponorom do dobovej problematiky. Ak prv Sládkovičove básne boli bezprostrednou reakciou na aktuálne životné otázky a prejavy, teraz do popredia prichádzajú všeobecnejšie problémy. Ak básne písané osemslabičnou strofou boli myšlienkove skoncentrovanejšie a vo výrazoch jednoznačnejšie, teraz obrazy plynú voľným tokom a do popredia dostáva sa symbolika slova.

Všimnime si básne *Hron*. Jej prírodné obrazy úzko súvisia s citovým rozpoložením človeka. Jeho vidiny sa rozplývajú v mohutný príval, ktorý pohlcuje všetko zhnité. Nie sú to iba evokácie, vyvolané riekou, ktorá sa valí kdesi do Čierneho mora. Tu naopak v popredí sú pocity človeka, ktorý je členom národného kolektíva. A úkazy v prírode len rezonujú s jeho citovým stavom. Človek sa vymaňuje zo zajatia prírody, uvedomujúc si svoje postavenie. A tak prírodné úkazy sú predovšetkým zdrojom asociácií o sebe a národe.

---

[22] Báseň *Štiavnica* vznikla z básnikových reminiscencií na študentské časy. O jej neskoršom vzniku nasvedčuje skutočnosť, že nie je pojatá do rukopisných zbierok *Spevi Andreja Sládkoviča I, II*, ktoré definitívne usporiadal 1845.

[23] Akokoľvek uznávame zvlášť pod silným vplyvom *Maríny* a *Detvana* desaťveršovú strofu za typickú pre Sládkovičovu poéziu, predsa aj ona je v konečných dôsledkoch len prechodným útvarom pre isté obdobie. Po *Maríne* a *Detvanovi* vyskytuje sa v Sládkovičovej tvorbe iba ojedinele — a koncom štyridsiatych rokov úplne zaniká.

Nech piesne cudzie trúba sprevádza,
alebo struny trasenie,
alebo to, čo z píšťal vychádza
vlniek veterných vlnenie:
Na tvojich brehoch v tôňach jelšiny
spievať ja budem v tie violíny
šumu tvojho, slovenský Hron!
A keď zabúria z pŕs mojich žiale,
nech sa ozýva od skaly k skale
búrnych tvojich vôd barytón.

Hoci je tu subjektívna stránka preexponovaná, subjekt nie je v básni izolovaný, ale je tlmočníkom širších spoločenských podujatí. V básni *Hron* Sládkovič totiž nepremáha iba svoje vlastné sklamania, ako to vysvetľuje Flora Kleinschnitzová, ale vytvára alegorický obraz citového života svojej doby.[24] Ba viac: obraz neustáleho prúdenia v živote, keď cez víry, ľad i kal prebíja sa človek i celý národ. A robí to cieľavedome: od prvej strofy, kde sa básnik pozerá „v brilianty Hrona“ a cíti, že cez jeho prúd „akoby naveky tiekol svet nový, nový a nový“, cez pohľad na vlny strieborné, kalné i zľadovelé, na prekrásne okolie a zdá sa mu, že všetko žije v neustálych premenách, cíti záblesk čohosi lepšieho a krajšieho, až k poslednej strofe, kde už jasne formuluje vieru v život národa.

Podobný postup ako v básni *Hron* nachádzame aj v básňach *More* a *Morava*. Aj v nich prírodná symbolika znázorňuje postavenie národa. Hoci v básni *More* je zvýraznená idea národnej slobody a v básni *Morava* zasa historické korene národnej samobytnosti, jednako tieto básne nezaznamenávajú také výkyvy ako básne písané osemveršovou strofou. Reflexívno-meditatívny tón je tu v popredí a prírodná symbolika zaujíma v obraznom vyjadrení popredné miesto. Myšlienkové celky sú zvýraznené na širšom priestore, a aj veta, základný organizátor syntaktický a významový, zaberá väčší priestor. Rozsiahlejší strofický útvar priamo umožňuje plynulejší tok obrazov a potláča rétoričnosť. Ba niekedy sa zdá, akoby tieto básne boli výsekom zo širšie komponovanej skladby, lebo ich spája iba niť voľných asociácií prírodných záberov, spájaných s obrazom života človeka a národa. Nie sú ničím obmedzené, iba voľne ohraničené expozíciou a pointou, ktorou sa jednoznačne prenášajú do oblasti spoločenských vzťahov.

Vidíme teda, že vývin Sládkovičovej poézie pred *Marínou* vinie sa predovšetkým po línii „vlasteneckej“ poézie. Subjekt prichádza síce do konfliktu s neprajnými životnými okolnosťami, no koná vždy v súlade so záujmami kolektívu, demokraticky orientovanej skupiny ľudí, bojujúcej v mene progresívnej štúrovskej ideológie. A tak v Sládkovičovej lyrike z tohto obdobia badáme napätie medzi subjektom a spoločnosťou i jeho diferencované postavenie vzhľadom k prírode. No vo vzťahu k národu vždy sa podriaďuje jeho záujmom, kde-tu nechávajúc si pre seba svoje starosti a žiale a ojedinele sa vyskytujúce intímne nálady. „Národ patrí k veciam svätým“ — zostáva pre Sládkoviča krédom. V dôsledku toho aj subjekt sa doslovne stáva tlmočníkom širších spoločenských podujatí.

*

24 Túto tézu vyslovuje Flora Kleinschnitzová aj v súvise s básňami *More*, *Mládenec*, *Krajanom* a *Štiavnica*. *Sládkovičova lyrika. Z našej romantiky,* 145 a n.

Na dokreslenie Sládkovičovej poézie tohto obdobia hodno si povšimnúť, ako autor poníma systém svojej tvorby, ako zoskupuje svoje básne do zbierky. Usporiadal ich po vytvorení *Maríny* a *Detvana* do rukopisných zbierok *Spevy Andreja Sládkoviča I, II*. *Spevy I* obsahujú básne: *Báseň* (Vzlietni nad svety v jasnotu éteru), *Otázka a odpoveď*, *Tajomstvá*, *Hviezdy*, *Zúfalec* (v rukopise mal pôvodne názov *Indián*), *Hron*, *Morava*, *More*, *Samota*, *Kykymora*, tretí sôvet z básne *Sôvety v rodine Dušanovej*, *Otrok*, *Marína*, *Nehaňte ľud môj*. V druhom zväzku *Spevov* nachádzame tieto básne: *Otčiny mojej spevy*, *Spomienky*, *Perla hárema*, *Otrok*, *Oľga*,[25] *Znovuzrodenec* a *Detvan*. O tom, že Sládkovič chcel tieto básne vydať tlačou, dočítame sa z oznamu v Slovenských pohľadoch 1847 (č. 90): „Robíme pozornô obecenstvo na Básne novie Andreja Sládkoviča, ktorie sú teraz v cenzúre", a nadovšetko z cenzorovej poznámky na konci rukopisu druhého zväzku: „Spevi Andreja Szladkovitsa. Imprimatur. Neosolii die 21-o Iulii 846. Antonius Tilles, censor Regius."

V pláne týchto Sládkovičových rukopisných zbierok zreteľne vidieť, čo básnik zo svojich básní prijíma ako organickú a reprezentačnú súčasť svojej tvorby. Je to akýsi prierez jeho poéziou, cieľavedome konštruovaný v ucelený rámec. V rozvrhu básní zbierok čŕtá sa odlišná koncepcia, než ako ju poznáme na základe časopisecky uverejnených básní i akú sme načrtli v doterajšom rozbore. A predsa zbierky nám potvrdzujú naše zistenie vývinu a línie Sládkovičovej poézie medzi Sôvetmi a *Marínou*.

Do *Spevov I, II* Sládkovič nepojal básne, poznačené hľadaním formálnych a tvárnych prostriedkov, čiže básne „ponáškové". Rovnako v celkovom zaradení oslabuje sa aj línia subjektívno-intímnej poézie. Sládkovič sa teda sústreďuje na zobrazenie otázok všeobecných a nacionálnych. V *Spevoch I* nachádzame básne, v ktorých subjekt prichádza do styku s reálnym svetom, hľadá a formuje si svoj postoj k životu i k vývinovému smerovaniu národnej ideológie. Aj keď tu nachádzame zrejmé prelínanie abstraktnej fikcie s konkrétnymi prejavmi súdobého života a formálne rôznorodé básne, predsa stmeľujúcim činiteľom je subjektívny ponor do problémov nacionálnych i všeľudských. Subjekt sa dostáva do centra všetkých otázok, na jeho pozadí vnímame prírodu i okolitý svet, ktorý prechádza mravnou očistou na ceste za vlasteneckými a všeľudskými ideami. Na rozdiel od *Spevov I* v *Spevoch II* nachádzame úsilie o objektivizovanie životných pocitov. Tu sa plnšie prejavuje opisovanie udalostí. Subjekt básnika je v úzadí, je iba koordinujúcim činiteľom pri riešení zložitých životných otázok. Subjekt si tu totiž nerieši bezprostredne priamo svoj vzťah k dobe. Premieta sa cez isté udalosti, ktoré majú styčné body aj so svetom vlastného „ja", aj so všeobecnými otázkami vlastenectva a humanity.

Sládkovičove rukopisné zbierky dôsledne odzrkadľujú základné problémy jeho poézie v prvej polovici štyridsiatych rokov. Názorne v nich možno pozorovať napätie medzi subjektom a okolitým svetom vo sfére vlasteneckej i morálnej. Na základe týchto rukopisov možno teda sledovať hlavnú líniu Sládkovičovej poézie — i jej ideovú a umeleckú rôznorodosť. A tak aj keď v týchto zbierkach nie je priamočiaro znázornená básnikova cesta k svojskému umeleckému prejavu a nemožno na ich základe absolútne presne zaradiť jednotlivé básne, predsa

---

[25] Básne *Oľga* a *Perla hárema* Sládkovič neskoršie, keď od neho Viktorin žiadal príspevky do Concordie, trochu pozmenil, doplnil a spojil v jednu báseň, ktorá je známa pod názvom *Milica*.

možno na ich základe postihnúť hlavnú líniu vývoja oveľa dôslednejšie ako rekonštrukciou len na základe časopisecky uverejnených básní. Časopisecky uverejnené básne, ktoré boli doposiaľ jediným prameňom štúdia a zaradenia Sládkovičovej lyriky tohto obdobia, predovšetkým upozorňovali len na jej kontinuitu so štúrovskými ideovo-kultúrnymi snahami, v dôsledku čoho sa v minulosti hodnotila táto Sládkovičova tvorba len ako doplnok k jej hlavným dielam, k *Maríne* a k *Detvanovi*. Jej ideovo-umelecký dosah sa redukoval iba na zdôraznenie nacionálnych momentov.

Všímajúc si rukopisného materiálu, ideových a umeleckých otázok, ich vzájomný vzťah k tvárnym a formálnym prostriedkom, mohli sme bezpečnejšie vystopovať kontinuitu Sládkovičovej poézie v prvej polovici štyridsiatych rokov. Zistili sme, že Sládkovič prekonal vývin od abstraktno-filozofujúcej poézie k poézii reflexívno-vlasteneckej, že prešiel od pojmového vyjadrenia k vyjadreniu obraznému, k bohatému zužitkovaniu prírodnej symbolky. Protipól k heglovskému „absolútnemu duchu" nachádzal Sládkovič v existencii národa. Pravda, národ v Sládkovičovom ponímaní nebola kategória absolútna, nemenná, ale kategória historická so svojím vnútorným vývinom a smerovaním. Táto idea si už v plnej miere nepodmaňovala a nepodriaďovala ľudské konanie, ale nechávala voľné pole i subjektívnym prejavom, ktoré s prejavmi prírodnými a spoločenskými buď rezonovali, alebo boli s nimi v ostrom protiklade. Vývin Sládkovičovej poézie smeroval k vyhraneniu vzájomného pomeru medzi subjektom a národným spoločenstvom, k „oslobodeniu" subjektu od závislosti od strohých princípov, ba i od pasívneho podriaďovania sa národnej ideológii, nech akokoľvek stála v službe progresívnych síl. To však Sládkovič dosahuje v plnej miere až v *Maríne*. Až v *Maríne* vidíme človeka s celou škálou citového života, vášnivo ľúbiaceho ženu i vlasť, človeka slobodného, ktorého príklon k vlasti je výsledkom cieľavedomého hľadania životnej rovnováhy.

Pravda, takéto umelecké poznanie je nemysliteľné bez poézie, vzniknuvšej v období medzi Sôvetmi a *Marínou*. Nezáleží na tom, že Sládkovič prekonal zložitý vývin v krátkom časovom rozpätí jedného roka. Oveľa dôležitejšia je tu intenzita zážitkov, ktoré vedel stvárniť viacerými umeleckými postupmi. K tomu pristupuje aj skutočnosť, že neustále prichádzajú do popredia nové časové otázky, nové zákonitosti vo vývine národnom, ktoré organicky zapadajú do básnikovej ideovo-umeleckej orientácie a ktoré vo väčšej alebo v menšej miere nachádzame v celom jeho básnickom diele. A rovnako pozoruhodný je vývin aj v oblasti formálnej, v hľadaní primeranej formy zobrazenia týchto problémov. *Marína* sa nám potom javí ako organické vyústenie Sládkovičovho tvorivého procesu. No nemožno tvrdiť, že by *Marína* bola len zhrnutím už prv nadhodených ideovo-umeleckých otázok. Aj keď — ako sme už ukázali — mnohé motívy básní, ktoré vznikli v tomto období, sú zhodné s niektorými motívmi *Maríny*, Sládkovič ich mechanicky nepreberá, ale všetky „prehodnocuje" v ucelený systém. Teda medzi básňami, vzniknutými pred *Marínou* a *Marínou* je vzájomný dialektický vzťah. V tomto zmysle treba aj chápať toto dôležité „medziobdobie" Sládkovičovej tvorby.

EMA PANOVOVÁ

JANKO JESENSKÝ A ČESKOSLOVENSKÝ ODBOJ V RUSKU

(September 1916—január 1919)

Pobyt Janka Jesenského v Rusku (jún 1915—december 1918) spadá do obdobia prípravy a priebehu svetodejinných revolučných udalostí. Preto je zaujímavé sledovať, ako sa pod ich vplyvom formoval myšlienkový svet básnika, aký bol ich vplyv na jeho tvorbu.

Obdobím, ktoré Jesenský prežil ako zajatec, sme sa zaoberali na inom mieste.[1] V tejto štúdii sa zaoberáme druhým obdobím jeho pobytu v Rusku, v ktorom je Jesenský aktívnym účastníkom československého odboja. Kvalitatívne zmeny, ktoré sa odohrajú v jeho vedomí, vyvolávajú uňho neraz ústup z predtým dobytých pozícií.

Obdobie zajatia vyznačuje sa neobyčajne priaznivým vývojom Jesenského. Hrôzy vojny i zajatia prežíval ako jeden z tisícov radových vojakov a tak mal možnosť nielen zblízka nahliadnuť do života ľudových más, ale sám na sebe pocítiť celú ťarchu ich položenia. Preto sa stáva verným tlmočníkom ich nálad a túžob. Ruské prostredie, plné kvasu, vrenia a predzvestí „búrok", stretnutia s ruskými ľuďmi ponorenými do riešenia politických a sociálnych problémov nútia ho revidovať tradičné predstavy o Rusku, rusofilskú koncepciu, ktorá videla v cárskom Rusku neotrasiteľnú oporu Slovanstva. Po prekonaní ťažkej vnútornej krízy básnik na zrúcaninách starej koncepcie buduje základy novej, demokratickejšej koncepcie, ktorej najpozitívnejšou zložkou je nový vzťah k ľudovým masám. Jesenský zdieľa s masami prostých vojakov nielen ich osud vo vojne, ale aj ich inštinktívny odpor k vojne. Neskôr sa dostáva až k uvedomelému odmietaniu vojny, ktorej príčiny vidí jasne v imperialistických rozporoch mocností. Pôvodcov vojny Jesenský rozhodne odsudzuje ako „nesvedomitých šafárov, kupcov a predavačov ľudských tiel a krve".[2] Básne, v ktorých vyjadril tieto nálady, patria medzi najsilnejšie protivojnové básne v slovenskej literatúre. I keď spomínané obdobie Jesenského života je veľmi zaujímavé čo do myšlienkového vývinu, predsa nemožno ani na chvíľu zabúdať (a sám materiál nedá ani zabudnúť), že ide predovšetkým o myšlienkový vývoj básnika. Jesenský, vyrovnávajúc sa so zložitými problémami svetonázorovými, hľadá na ne v literatúre vysvetlenie a odpoveď, porovnáva svoje zážitky a poznatky s literatúrou a napokon ich stvárňuje vo vlastnej básnickej tvorbe. A tak priraďujú sa v zajateckom období k dvom hlavným problémom Jesenského (problém Ruska a vojny) aj problém vyplývajúci z jeho literárnych záujmov.

---

[1] Štúdia *Janko Jesenský v ruskom zajatí,* vyjde v Slovanských štúdiách III, SAV.
[2] Rkp. J. J., inv. č. 39.

Vstupom Jesenského do československého odbojového hnutia, t. j. jeho príchodom do Kijeva, nastáva pre neho nové obdobie pobytu v Rusku, ktoré znamená v jeho myšlienkovom vývoji často krok späť. Bezprostredný kontakt s masami sa tu pretrháva, Jesenský sa stáva členom vedenia odboja. No v otázkach vzťahu k Rusku sa často rozchádza s oficiálnym stanoviskom vedenia. Preto nemožno hovoriť, ako poukážeme, paušálne o „cieľavedomom boji Jesenského proti boľševikom“ ani v tomto období, v ktorom viac ako inokedy prejavila sa všetka zložitosť, protirečivosť a slabosť Jesenského politických náhľadov. Veľký slovenský básnik zostáva naďalej statočným priateľom ruského ľudu, schopným neraz mužne postaviť sa proti reakčnej kontrarevolučnej politike i akciám oficiálneho vedenia československého odboja.

*

Jesenský prichádza do Kijeva 6. septembra 1916. Voronežské prostredie, v ktorom nebol začlenený medzi svojich, ale bol vystavený vplyvu ruských revolučných pomerov, vystriedalo úzko nacionalisticky orientované prostredie československých krajanských organizácií, utápajúce sa v malicherných frakčných bojoch. V období, v ktorom sa Jesenský zapojuje do tzv. československého odboja, je situácia v hnutí veľmi zložitá.[3] Práve vtedy sa končí zápas o vedenie československého zahraničného odboja medzi Národnou radou, vytvorenou v Paríži na čele s Masarykom, Benešom a Štefánikom, orientovanou na západné mocnosti, predovšetkým na Francúzsko, a hnutím československých kolonistov v Rusku, ktoré bolo prevažne cárofilské. Vo vedení zahraničnej akcie získava prevahu Národná rada na čele s Masarykom, ktorý upevňuje spojenectvo tzv. zahraničného odboja s francúzskou vládou. Československé hnutie v Rusku s ohromnou rezervou vojakov v zajateckých táboroch stáva sa v tomto čase vítanou posilou, ktorú sa v rovnakej miere usilujú získať na svoju stranu ruské samoderžavie, ako aj imperialistické kruhy Francúzska. Tak sa celá zahraničná akcia dostáva do medzinárodnej sféry záujmov. Odrazom týchto záujmov sú i spory a boj v samotných československých spolkoch v Rusku, ktoré sa ešte komplikujú rozpormi medzi konzervatívnymi skupinami (zväčša kolonistami) a liberálnymi zajatcami. Ak k tomu pridáme ešte boj jednotlivcov, ktorým išlo o vlastné politické uplatnenie a kariéru, dostaneme približne obraz toho, s čím sa Jesenský stretol pri svojom príchode do Kijeva.

Kým doteraz stáli v popredí Jesenského záujmu dva hlavné problémy, Rusko a vojna, teda kardinálne otázky doby, odteraz uvrhnutý do víru národnooslobodzovacieho boja zaujíma sa prevažne o problémy vlastného národa, pričom nevidí súvislosť medzi prvými a druhými otázkami. Možno s určitosťou tvrdiť, že práve táto okolnosť mu znemožní správne pochopiť odohrávajúce sa udalosti svetodejinného významu a vtiahne ho do hľadania, kolísania a protirečení.

V Kijeve sa u Jesenského nemohol prehlbovať správny pohľad na deje a udalosti druhej svetovej vojny, ktorý skrsol vo Voroneži. Naopak, kijevské prostredie postupne v mnohom zatienilo jasný a široký pohľad na veci, ktorý si Jesenský odtiaľ priniesol.

---

[3] Pri charakteristike tohto obdobia opierame sa o prácu Ľ. Holotíka, *Štefánikovská legenda a vznik ČSR,* Bratislava 1958.

Namiesto toho, aby sa naďalej vhlboval do problematiky Ruska, v ktorom dozrievali podmienky pre buržoáznodemokratickú revolúciu, musí Jesenský ako redaktor Slovenských hlasov vnikať do spleti prízemného boja rozličných skupín slovenskej a českej buržoázie, na ktoré sa trieštilo československé hnutie v Rusku. Týmto odbočil od veľkých otázok doby.

Jesenskému nebolo ľahko orientovať sa v tomto boji. Zo začiatku, v čase, keď sa Národná rada v Paríži usiluje prostredníctvom Düricha,[4] Štefánika, Pavlů a iných získať tzv. odboj v Rusku na svoju stranu, Jesenský si ešte neuvedomuje, že sa toto hnutie stalo vlastne hračkou v rukách imperialistov, že boj, ktorý sa odohráva vo vnútri spolkov, je vlastne iba odrazom boja veľmocí o získanie československých zajatcov na svoju stranu, pre svoje ciele. Boj Štefánik kontra Dürich za obmedzenie právomoci československých spolkov v Rusku atď., nevidí Jesenský v pravom svetle, netuší jeho skutočné politické úzadie. A zatiaľ sa už bojuje o samotného Jesenského. Pavlů pri svojej návšteve v Kijeve, ako sa dozvedáme z denníkov, po tri razy dlho beseduje s Jesenským, pokúša sa ho presvedčiť o správnosti orientácie na západné mocnosti, argumentujúc okrem iného i tým, že „Rusko o nás nemá záujem", že jedine západné mocnosti nám môžu zabezpečiť naše národné záujmy. Isté je, že s týmto programom Jesenský nesúhlasil. „Pavlů rozvinul všelijaké programy, okrem nášho" — píše Jesenský. Aký bol Jesenského program, o tom možno súdiť podľa jeho vyznania v knihe *Cestou k slobode* (str. 125). Jasne z neho vyplýva, že sa orientoval na Rusko ústavné s dumou a voľbami. I keď sa tejto orientácie, zrodenej z trpkého rozčarovania v cárskom Rusku, v Petrohrade bude musieť vzdať a v Slovenských hlasoch propagovať orientáciu na západné mocnosti, predsa jedine ona zostáva blízka jeho zmýšľaniu.

Jesenský si zachováva vcelku veľkorysý, triezvy, chladný postoj nezaangažovaného pozorovateľa odohrávajúcich sa zápasov. Ako nestranný kronikár zaznamenáva si vo svojom denníku jednotlivé fázy boja o vedenie československých spolkov v Rusku a o orientáciu československého odboja. Už 14. marca 1917 konštatuje: „Medzi Slovákmi sú už tiež dve triedy: jedni sú, čo chceli Národnú radu. Druhí, čo sú proti nej, vlastne proti D. (Dürichovi — E. P.). Tento rozdiel je nepatrný, hoci niektorí oponenti, ako Janček, sú zúriví od toho a rozsekali by zubami n. p. Spolok Štúra, ktorý sa vyslovil za Národnú radu." Stanovisko Jesenského je však predsa len jasné, neprikladá veľký význam týmto nezhodám; ide mu o podstatu, o vec vlastného národa. Preto mu nezáleží tak na orientácii a metódach rozličných skupín, spejúcich, ako sa on domnieval, k jednému cieľu.

O svojom vzťahu k boju „konzervatívcov" (cárofilov) a „liberálov" (zástancov buržoáznych demokratických reforiem) v rámci československých spolkov sa Jesenský v denníkoch nijako priamo nevyslovuje. Nestavia sa ani na stranu jedných, ani na stranu druhých. V sporoch zaujíma ho iba ich príčina, ich pod-

---

[4] Düricha, stúpenca Kramářovej politiky, predstaviteľa cárofilsky orientovanej českej buržoázie, delegovala Národná rada v Paríži, ktorej bol podpredsedom, do Ruska, aby tam získal Čechov a Slovákov pre Masarykovu politiku. Keďže jeho politické názory boli v rozpore s týmto poslaním, prejde po čase do služieb cárskeho Ruska. S jeho menom pojí sa spočiatku boj za obmedzenie právomoci Sväzu československých spolkov v Rusku v záujme Národnej rady v Paríži a neskôr boj proti Národnej rade za utvorenie osobitnej Národnej rady v Rusku.

stata. Príčiny hľadá a nachádza obyčajne v malichernej osobitnej zášti a závisti, no nehľadá a nevidí politické pozadie sporov. Nízkosť, špinu, podlosť, nevyberané metódy odsudzuje čo najprísnejšie. V jeho denníkoch nájdeme zdrvujúce charakteristiky predstaviteľov tak reakčnej buržoázie žijúcej v Rusku (napr. Országha), ako aj prívržencov západnej orientácie, vedúcich činiteľov odboja, a to bez ohľadu na ich stranícku a politickú príslušnosť. Z celkového tónu záznamov sa môžeme presvedčiť, že Jesenského sa tieto spory blízko nedotýkajú. Nič ho neprekvapuje, všetko, dokonca i vytvorenie opozičnej Národnej rady Dürichom v Moskve chápe ako súčasť „kaše, ktorá kypí a vrie“ (21. 3.). Jesenský sa teda o podstate sporov ani v súkromných denníkoch nevyjadruje. Skôr si všíma metódy, ktoré používajú vo frakčných bojoch, etickej, morálnej stránky. Preto keď vidí všetku špinu, malichernosť u tých, čo si nárokovali na vedúce postavenie, zaznamenáva si na stránky denníka poznámku: „odôvodnená je moja nenávisť k ľuďom“. Keď mal byť preložený z Kijeva do Petrohradu, kde mali vychádzať už samostatné Slovenské hlasy, zapísal si do denníka: „Aj do Petrohradu sa mi nechce preto, lebo sú to všetko ľudia násilní a za to protivní, ku ktorým nemožno prilnúť“ (rkp. J. J., inv. č. 39, zápis zo dňa 25. 5. 1917). Jesenský tu mal na mysli B. Pavlů a jemu blízkych, ktorým zazlieval, že netrpia inú mienku ako vlastnú.

Toto svoje základné stanovisko nemení Jesenský ani vtedy, keď spracúva svoje denníkové poznámky pre knižné vydanie. Nájdeme v ňom nejedno zovšeobecnenie, ktoré nie je v denníkoch. Nejeden fakt vypúšťa, ale svoje stanovisko v podstate verne, neobzerajúc sa na nič a na nikoho, reprodukuje. V knihe *Cestou k slobode* Jesenský s jemu vlastnou ľahkou iróniou píše o tom, ako sa mu zračila situácia v odboji. V podstate takto: „Československá národná rada s Dürichom alebo bez Düricha, Sväz československých spolkov v Rusku a proti nemu petrohradská opozícia, Koník a Štěpánek, predstavitelia cárofilského smeru; ďalej rusko-slovenský spolok ‚Pamäti Štúra‘ — ich obviňovali, že chcú mať zo Slovenska guberniu; sbor spolupracovníkov Svazu zo zajatcov vybraných sa vyvinul v organizáciu tzv. sboru spolupracovníkov, ktorý pílil konáre, na ktorých sedeli zväčša ruskí Česi a tí nevedeli, či s Dürichom alebo Štefánikom držať.“ (Skrátené podľa knihy *Cestou k slobode*, str. 122—125.) Takýto zložitý obraz poskytovali pomery v odboji. Jesenský má o tom do Slovenských hlasóv napísať článok. Rozhoduje sa však nepísať ho. „Keby som bol napísal, že v tomto nesúlade mi je jasné len to, že každý chce svojmu národu iba prospieť, len smery a metódy sú rozličné. I Dürich i gubernisti i štúrovci i svazisti i petrohradská opozícia chcú vymaniť národ spod politického područia Nemcov, Maďarov. No a že gubernisti by nás chceli do područia Rusov, to radšej k Rusom, ako k Nemcom a Maďarom a že i Rusko sa zmení, nebude vždy na čele cár diktátor, bude ústava, hľa, už je duma, voľby, atď.... To by boli povedali: Aký je to limonádový, sentimentálny, bezcharakterný novinár? Novinár musí prepichnúť každého svojím perom, kto nesúhlasí s jeho presvedčením. Musí byť jeden plán, jeden smer! A toto? Hotový cárista, černosotenec!“ Jesenskému išlo o konečný cieľ, o oslobodenie vlasti. Stojí v tomto období nad jednotlivými smermi, tak ako stál nad nimi doma, keď sa nepridal bezvýhradne ani k martinským konzervatívcom, ani k hlasistom. Ak ho vôbec môžeme niekde priradiť, tak najskôr ku skupine „liberálnej“, orientujúcej sa na Rusko, pravda, na Rusko buržoázno-demokratické (ústavné). Orientácia na západné veľmoci, ako sme už spomínali, mu nikdy k srdcu neprirástla.

To, čím sa Jesenský ako človek i ako básnik vyznačoval a to, že „mal vždy vlastnú hlavu, vlastné srdce a vlastné oči, nemyslel tak ako ostatní, neveril tak bezvýhradne, ako väčšina a necítil tak priamo, nelomene ... jeho cítenie malo záhyby a zákruty ... za lícom videl rub“ (A. Matuška), prejavilo sa i tu, znásobené nedávnymi životnými skúsenosťami a z nich vyplývajúcou skepsou. Tajovský, keď volal Jesenského do Kijeva, odvolával sa na to, že sa im ako spisovateľom „patrí prísť do novej vlasti ako vodcovia — vojaci“. No Jesenský, vďaka svojej nechuti k vojne i politike a vďaka tomu, že mu, ako Šoltésová už dávnejšie vystihla, na sympatiách nezáležalo, nenárokuje si nijaké vodcovské miesto, ani nijaké vedúce politické postavenie. Iba jedno si bytostne želá: aby tí, čo rozhodujú o osude národa, rozhodovali zodpovedne, nedali sa strhnúť vášňami v malichernom frakčnom boji. Namiesto chladného rozboru pomerov v hnutí obracia sa v krátkom, no vrelom, precítenom epigrame k politikom (báseň *Politikom*, zbierka *Zo zajatia*, str. 79). Apeluje na ich vlastenecké svedomie, prosí neťahať „jeden čihí, druhý hota“, „keď je voz po osi v mláke a to v takom okamihu, keď je národ na vozíku ...“ (Kijev 15. 1. 1917). Jesenskému, povestnému svojou noblesou, boli cudzie, nepochopiteľné, ba odporné mocenské boje medzi skupinami odboja. Toto osobitné, samostatné stanovisko nestráca ani neskôr, keď sám v mnohom opätovne podľahne nacionalistickým teóriám. Pravda, tento v mnohom nadradený, osobitný pomer Jesenského ku všetkému, čím žili vedúce kruhy československého odboja, nijako neprispel k tomu, aby sa medzi nimi udomácnil. Jesenského odpudzovala vládychtivosť, panovačnosť „vodcov“ odboja a nevyberané metódy, pomocou ktorých sa usilovali zabezpečiť si vedúce miesto. Oni zas videli v jeho rezervovanosti prejav tajnej sympatie k protivnému táboru. A tak ho „liberáli“ obviňovali z „konzervativizmu“ a naopak. Pre tento svoj postoj zostáva Jesenský vždy v úzadí.

Na vedúcich kládol Jesenský vysoké požiadavky, ak nachádzal u nich miesto očakávaných kvalít nedostatky, nebál sa o tom verejne hovoriť. Tak tomu bolo i pri stretnutí so Štefánikom v Kijeve. Namiesto glorifikácie Štefánika vzniká pod ostrým perom Jesenského satirický obraz svetobežca a kozmopolitu, ktorý „ako by bol už stratil pod nohami svoju domácu pôdu slovenskú a zamenil ju celou zemeguľou“ (*Cestou k slobode*, str. 127). „Čo bolo spod Tatier, to mu bolo milé — píše Jesenský — ale malé, ako detská hračka, ktorú treba odložiť, lebo sme už vyrástli z detských nohavičiek a teraz sa robia veľké veci. Len nie malichernosti. Tento dojem potvrdzoval i tým, že sa nikdy nenaučil hovoriť správnou slovenčinou. Buďme veľkorysí“ — končí Jesenský ironicky. V týchto niekoľkých riadkoch podarilo sa Jesenskému nielen charakterizovať Štefánikov kozmopolitizmus, ale strhnúť z neho glorioly vlastenca. Je iste pozoruhodné, že Jesenský tento prvý rozhovor so Štefánikom rekonštruuje iba dodatočne, keď píše knihu. V samotnom denníku venuje mu veľmi málo miesta, ba možno povedať, že v rámci všeobecného boja všetkých proti všetkým berie Štefánika skôr pod ochranu, pričom je jasné, že mu nešlo ani tak o ochranu Štefánika, ako o odpor voči atmosfére všeobecnej nedôvery, ktorá vládla v Kijeve. Ďalšie stretnutia iba vytvoria medzi nimi skutočnú priepasť. Jesenský o tom píše i vo svojej spomienkovej knihe *Cestou k slobode*, ktorú vydáva v tridsiatych rokoch, teda v čase, keď buržoázna literatúra, vytvárajúc kult légií, glorifikuje ich hrdinov. Týmto kritickým pohľadom na pomery v odbojovom hnutí a jej vodcov odlišuje sa Jesenský od svojich rovesníkov. Nie div, že Jesenský, ktorý svoje názory istotne neskrýval, nebol vedeniu odboja dosť pohodlný a príjemný

a že ho neskôr posielajú medzi prvými, spolu s nepohodlnými ľuďmi, do vlasti. Možno teda súhrnne povedať, že Jesenský ani s jedným smerom odboja bezvýhradne nesúhlasí, nijaké autority mu nezaslepujú kritický pohľad na veci. Máme doklady o tom, že ešte v máji r. 1917 nie je presvedčený o úspešnom konci a víťazstve československej akcie. 13. mája 1917 v zázname venovanom Tajovskému spomína okrem iného, čo na ňom ťažko znáša. Bývali vtedy spolu a tak pri dennom styku vznikalo prechodne medzi nimi napätie, okrem iného i pre jeho (Tajovského — E. P.) „hlúpu vieru v naše víťazstvo". Tento Jesenského skepticizmus bol celkom oprávnený. Vtedy bol osud tzv. československej akcie skutočne veľmi neistý. Iba mohutná vlna odporu proti národnostnému a sociálnemu útlaku, ktorá sa vzdula v Európe, najmä na území Rakúsko-Uhorska pod priamym vplyvom Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, pod vplyvom jej veľkých myšlienok o práve národov na sebaurčenie, vytvorili sa reálne predpoklady pre národné oslobodenie Čechov a Slovákov. Jesenského skepticizmus svedčí teda o triezvom pohľade na veci, ktorý nepripúšťa prijímať vieru oficiálneho vedenia československej akcie v osloboditeľskú misiu západných veľmocí.

Spoľahlivo súdiť o celkovom postoji Jesenského k odboju v tomto období možno iba podľa veršov, ktoré uverejňuje v kijevských Slovenských hlasoch[5] (sept. 1916—apríl 1917). Zo svojich starších básní vyberá verše vlastenecké, priamo povolané na to, aby plnili bojové poslanie časopisu a burcovali zajatecké masy do boja. Z tých istých dôvodov obchádza verše, ktoré svojou nostalgiou iba demobilizovali. Výnimku z nostalgických veršov tvoria verše *Predpoludním, popoludní, Otvor sa brána* a *Bola by nedala,* ktoré sa vyznačujú bodrosťou, ľudovosťou a optimizmom. Preto ich Jesenský tiež uverejňuje. Toto hľadisko redaktora-Jesenského pri výbere z básnika-Jesenského je pochopiteľné a nijako nás neprekvapuje. Inak je to už, keď ide o uverejňovanie súčasných básní. Tu sa Jesenský nerozpakuje uverejniť 12. a 19. februára 1917 (ale bez mena a dátumu) svoje najnovšie verše z 15. a 20. januára, ktorými veľmi ostro kritizuje nielen pomery v politickom vedení československého odboja, ale i vo vojsku. Bez mena a dátumu uverejňuje i spomínaný epigram *Politikom,* ktorého účinok sa márne snažil po rokoch zmierniť zľahčujúcimi komentármi, ďalej báseň *Generálom* (s podtitulom *Reflexia),* po ktorej však zostalo v Slovenských hlasoch z 19. 2. iba prázdne miesto. V rukopise si Jesenský poznamenáva pod nadpis rukopisu básne *Generálom* tužkou: „cenzúrou neprepustené". Táto báseň stavia do protikladu údel generála a prostého vojaka v boji za národ. Kým sa vojaci brodia krvavými mlákami — píše básnik — generál je červený iba od „futra pod kabátom", kým sa jedni v snehu plazia, druhý v lôžko ako sneh „zmorené" údy skladá. Kým nad jedným krížik očernie, „na hrudi vodcovej sa zlaté kríže blyštia". Generál zo zadu „hádže do boja chrabré voje", no víťazstvo sa pripisuje jemu, hoci svoj vlastný národ, ktorý by mal oslobodiť od okov, na retiazke vodí. Celá báseň i s refrénom:

---

[5] V Kijevskom období nedostáva sa Jesenský podľa vlastného priznania k novinárskej práci. Ako sám o tom píše, predkladal zväčša články, ktoré jeho český kolega vystrihoval z Národnej politiky do slovenčiny. Takú prácu už robil na Sibíri, iba že tam prekladal z ruštiny do maďarčiny. Iba v samostatných Slovenských hlasoch, ktoré začali vychádzať od mája 1917 v Petrohrade, prechádza od zostavovania chýrnika k písaniu článkov. Vtedy prestáva i anonymita prispievateľov a aj Jesenský podpisuje sa tu už plným menom alebo zaužívanou skratkou.

Je to tak krásne bojovať
za národ so zápalom
je to tak krásne, ale keď
je človek generálom,

ani čo by bola ozvenou revolučného vrenia v cárskej armáde. Zdá sa, ako by ju nebol ani napísal básnik malého národa, bojujúceho za svoje národné oslobodenie, ale blízky druh Majakovského alebo Demjana Bedného. Báseň *Generálom* vzniká nesporne pod mocným vplyvom narastania revolučnej vlny v Rusku. Pritom treba vidieť, že celý predchádzajúci život Jesenského za vojny, osud radového vojaka a neskôr zajatca, ktorý mal možnosť zoznámiť sa so zložitosťou ruskej minulosti i súčasnosti, iba umocnil v ňom vrodený demokratizmus, urobil ho vnímavejším a citlivejším na všetky prejavy nerovnosti, a to aj na nerovnosti medzi účastníkmi odboja. Sám fakt, že sa Jesenský pokúsil spomínané básne otlačiť, prepašovať na stránky časopisu určeného pre široké zajatecké masy, svedčí o neoficiálnosti a osobitosti Jesenského postoja. Jesenský sa nedištancoval od širokých más zajatcov a legionárov, čitateľov časopisu. Nezdieľal názor, že existujú veci a pravdy, ktoré nie sú určené pre oči a uši prostého človeka. Necítil sa byť v novej úlohe redaktora „vodcom", nadradeným nevedomým masám, pred ktorými treba zakrývať pravdu. I tu by bolo možné použiť starší výrok Šoltésovej o jeho predvojnovej tvorbe, že „sa nezapodieval vystavovaním pekných vzorov", ale že sa svojimi citmi a názormi išiel deliť s masou radových ako so sebe rovnými. Ba čo viac, geniálne vyjadril ich nálady. V tomto čine novinára-Jesenského prejavil sa jeho demokratizmus a ľudovosť. Tento akt presahoval ďaleko číre liberálne, protikonzervatívne gesto. Týmto faktom dištancoval sa Jesenský dostatočne nielen od oficiálneho konzervatívneho vedenia časopisu, ale zrejme zaslúžil si i nedôveru predstaviteľov liberálneho smeru odboja.

Obidve spomínané básne, ktoré napísal Jesenský po sebe tesne pred februárovou buržoáznodemokratickou revolúciou, odlišujú sa od celej ostatnej jeho tvorby silou a hĺbkou sociálneho protestu. Báseň *Generálom* pridružuje sa k tematike jeho protivojnových veršov predchádzajúceho obdobia (*Či nikdy* a *Ktože zviaže*), no ďaleko ich predstihuje čo do sociálnej vyhrotenosti. Tieto protivojnové motívy sa však už neskôr v Jesenského tvorbe neopakujú, hoci hlavnú silu odboja neprestal vidieť v radových legionároch. Je to zrejme dôsledok jeho reakcie na ruskú socialistickú revolúciu, ktorej sa zľakol.

Nazdávame sa, že tieto verše, zrodené z nálad, ktoré boli príznačné iba pre krátke obdobie Jesenského života, vyjadrujú jednako demokratické a humanistické krédo básnika vôbec a zasluhovali by si preto osobitné miesto nielen v jeho tvorbe, ale i v slovenskej literatúre. Veď mnohým príslušníkom slovenskej inteligencie tohto obdobia nacionalizmus zatemňoval pohľad na otázky sociálne. Tieto verše prýštia zo srdca skutočného vlastenca, nezaťaženého nacionalizmom ani inými predsudkami.

Po februárovej revolúcii si Jesenský ako dobrý znalec Ruska uvedomil, že rozbúrené masy sa s ňou neuspokoja. Zo strachu pred dôsledkami blížiacej sa socialistickej revolúcie stáva sa Jesenský obrancom buržoáznych poriadkov, ironizuje tých, čo vidia v buržoáznej armáde „výsmech rovnosti, bratstva a demokracie". Neskôr v revolúcii stavia sa na stranu ruských generálov, ktorí vyzývajú vojakov k poriadku, stotožňuje rozklad v armáde s rozkladom Ruska.

Polročný pobyt v Kijeve, spojený s prácou v redakcii Slovenských hlasov odvádza ho od štúdia ruských pomerov, započatého vo Voroneži a stavia pred ním so všetkou naliehavosťou problematiku československého odboja. Zdanlivé záujmy boja za národné oslobodenie mu často znemožňujú vidieť a správne hodnotiť revolučný pohyb v Rusku. Cez prizmu československého odboja hľadí Jesenský čiastočne aj na februárovú revolúciu, ktorú prežíva ešte v Kijeve.

V Jesenského tvorbe februárová revolúcia nenachádza veľký ohlas. Slovenské hlasy uverejňujú 12. marca 1917 úvodník *Nové Rusko*, v ktorom redakcia víta program dočasnej vlády Ruska. V tomto duchu sa nesie i báseň K. M. Baľmonta *Jarný ohlas*, ktorú napísal 1. marca 1917 ako reakciu na buržoáznodemokratickú februárovú revolúciu. Slovenské hlasy ju prinášajú v slovenskom preklade, neuvádzajúc meno prekladateľa. Báseň tlmočí radosť nad tým, že „celým Ruskom v tento čas, zasvietil voľnej vesny jas".[6] Autorstvo Jesenského prekladu sa nám zdá nesporné, i keď ju zrejme ako príležitostnú báseň nezaraďuje neskôr do zbierky *Z novšej ruskej poézie*, do ktorej pojíma dve Baľmontove básne *Rákosie* a *Ja na svet prišiel som, by videl slnce*... Slovenský preklad Baľmontovej básne *Jarný ohlas* pripisuje Jesenskému aj Jaroslav Vyplatal.[7] Jesenský prekladá báseň iste za horúca z dajakého ruského časopisu, v ktorom sa objavila hneď po vypuknutí revolúcie. No na základe tohto prekladu nemožno robiť ďalekosiahle vývody o Jesenského postoji k februárovej revolúcii. Veď onedlho potom (19. 3. 1917), v povojnovej zbierke *Zo zajatia*, nesprávne označenej dátom 1. 3. 1917, píše Jesenský báseň *Pod rudým práporom* (9. 4. 1917 uverejnená v Slovenských hlasoch), v ktorej bezprostredne reaguje na februárovú revolúciu. Jesenský sa tu pýta, čo znamená rudý prápor, ktorý zavial. Či prinesie zoru slobody, či krv? V prebudenom a dvíhajúcom sa národe videl iba rozbesnenú masu („rastie vriacich hláv záplava"). Strach mu diktuje tieto riadky:

Zrak klopím. Od bázne i srdce sa mi ježí:
pod rudým práporom, pri zvukoch marseillaisy
tak sa mi pozdáva, že podeptaná leží
i naša hymna i slavianska zástava.

---

6 *Jarný ohlas*
(Preklad z ruštiny)

Už rieka lámuc zimný ľad
tie kruté brehy zalieva
luh v pyšné kvety odieva
jar — aký vtedy tresk a pád
čas veselý ty vopred len páď!

Živému ťažko nepoňať,
že celým Ruskom v tento čas
zasvietil voľnej vesny jas
chce srdce srdcu plameň liať
víťazný hlas ty vpred len páď!

A ak je ešte taký hrad,
čo väzenie tak nenechá,
tá ruka s rukou na vraha
v nás vôľa činov ide hrať!
Vpred duša i ty meč vpred páď!

7 Vypletal Jaroslav, Brno 1. 10. 1934 „...Na Sibíri četl jsem ve Slovenských hlasech anonymní slovenský překlad Balmontovy básně ‚Jarní ohlas'. Protože Tys tam byl jediným ze slovenských básníků, hádal jsem na Tebe. Ale musím míti jistotu, neboť pořizuji výbor z básnického díla K. D. Balmonta pro sborník ‚Světové poesie'. Rád bych uvedl všechny jeho české i slovenské překladatele. O Tobě vím to téměř s určitostí, soudím však i z okolností, žes měl nedávno tištěny překlady z Gumileva a Bloka. Prosím sdělit, kdo ještě Balmonta překládal. Brno-Židenice, Šafárikovo 12. (Z korešpondencie J. Jesenského.)

Jesenský, ktorý dosiaľ spájal nádeje na oslobodenie vlastného národa s budúcim konštitučným Ruskom, prijíma s hrôzou revolúciu, z ktorej sa toto Rusko rodí. To preto, lebo tuší silu revolučného príboja, ktorý sa nezastaví pred privilégiami buržoázie. Táto predtucha ho desí, lebo iný poriadok ako buržoázny, napriek svojej demokratickosti a viere v sily ľudu, si nevie predstaviť. Iného ruského spojenca v boji za národné oslobodenie ako buržoáziu nevidí. Triedne obmedzený a predpojatý vo svojich súdoch o ruskej revolúcii, nie je Jesenský schopný pochopiť jej svetodejinný význam.

Vo svojich denníkoch sa najviac mučí nad „neporiadkom", ktorý podľa neho panuje v Rusku. „Čo sa v Rusku robí, je hrúza" — píše Jesenský v máji 1917. „Miljukov odišiel. Niet ešte všejednej moci, ktorá by späť uviedla poriadok. Rečnia, rečnia, vypúšťajú ‚vozvania', prosia chlieb a medzi tým údajne rozbrod v armii (rozklad v armáde — E. P.) a anarchia v kraji. Vremennoje praviteľstvo, soviet rabočich a soviet soldatskich deputatov. To sú tie tri mocnosti, ktoré jedna druhej prekážajú, nie že by si pomáhali. K tomu Lenin rozosieva rozvrat všade, kde sa len zjaví. To je ultra-šovinist, anarchist, čo nepriznáva ani gosudarstvo, ani vládu nijakú. Na frontoch dezertérstvo a bratanie namiesto nástupu. Taliani, Francúzi, Angličania nastupujú, len Rusi mlčia. Rusi aj pokazia dielo. Gučkov vyhlásil, že je Rusko na okraji ‚gibeli' (záhuby — E. P.). Leonid Andrejev má krásny článok vo Večernej gazete, kde upozorňuje Rusov na túto ‚gibel'. Kerenský neurčite reční a poukazuje na priateľských a nepriateľských sojuznikov." (Rkp. J. J., inv. č. 39; v knihe *Cestou k slobode,* str. 152—153, rozšírené v porovnaní s pôvodným záznamom.) Jesenský si uvedomuje slabosť dočasnej vlády, ktorá sa zmôže iba na vydávanie rozličných vyhlásení a plané rečnenie. Nechápe však boj boľševikov, Leninovi pripisuje anarchistický program, ktorý v skutočnosti bol boľševikom cudzí. A tak Jesenský, vidiac hnilobu buržoáznej vlády, nevie rozpoznať skutočné sily dejín. Otrasenie princípov, ktoré považoval za neotrasiteľné, neporiadok a chaos búrlivého obdobia prevratu, to všetko ho stavia proti revolúcii, proti sovietom, proti Leninovi.

A predsa zanecháva všeobecný rozmach revolučnej vlny stopy na Jesenského tvorbe, i keď sú svojráznym spôsobom transformované v tematike vlasteneckej. Pečať toho vplyvu nesú básne *Pamiatke J. M. Hurbana, Na vzkriesenie* a *Modlitba jedna,* všetky tri napísané v marci, teda bezprostredne po februárovej revolúcii a báseň *Slovenčine* napísaná v máji. Táto „úderná poézia buričského rozletu" ako ju charakterizuje A. Matuška, vyzýva národ zobudiť sa z pasivity, nečakať spasenie z neba, ale vlastnými silami poraziť nepriateľa a dosiahnuť víťazstvo. V tom vidí Jesenský Hurbanov odkaz, cení si ho preto, že „kríž viery vrhol preč, opásal hrdzavý a zabudnutý meč". Jesenský útočí proti pasivite a fatalistickej viere v spasenie zvonku. V básni *Na Vzkriesenie* je terčom jeho útoku pokora. („Až padne pokory kríž, až vtedy uverím, že príde vykúpenie." V básni *Slovenčine* hovorí o hneve, čo chce vliať v „holubičie státisíce". Právom píše o Jesenskom A. Matuška, že od čias Chalupkových nezjavil sa u nás básnik takých junáckych výziev a taký bubeník vzdoru.

I keď sa občas do jeho poézie ešte vkráda clivé rozjímanie o ďalekom domove (*Modlitba jedna, Ja hľadám, Už polnoc*), nebude už odteraz charakterizovať jeho tvorbu. Básnika strhne čoraz viac pátos národného odboja a problematika

veľkej revolúcie v krajine, ktorú síce vždy miloval, no nie vždy chápal. V týchto záujmových oblastiach korenia jeho najmocnejšie zážitky. Ony budú preto určovať hlavný smer a náplň básnikovej tvorby.

*

Dňa 4. júla 1917 odchádza Jesenský z Kijeva do Petrohradu za Slovenskými hlasmi, ktoré tam vychádzali už od 30. mája ako samostatný týždenník. Redakciu Slovenských hlasov viedol Vladimír Hurban, jeho spolupracovníkmi boli J. Gregor-Tajovský, J. Jančček, Vl. Daxner, Dr. Markovič. Hurban s Jančekom čoskoro odchádzajú do Ameriky, Tajovský narukuje k legionárom a Jesenský preberá vedenie časopisu. Slovenské hlasy ako samostatný časopis, podporovaný Slovenskou ligou v Amerike a Odbočkou Československej národnej rady v Rusku, tlmočia orientáciu oficiálneho vedenia zahraničného odboja, t. j. orientáciu na západné veľmoci.

Svoje prvé dojmy z Petrohradu uverejňuje Jesenský o niekoľko dní v besednici piateho čísla Slovenských hlasov, tak ako si ich zaznamenal pôvodne do svojho denníka a ako ich poznáme z knihy *Cestou k slobode* (str. 159). Sám sa sebe čuduje, že prospekt, po ktorom chodieval Puškin, o ktorom písal Gogoľ, nevyvoláva v ňom nijaký dojem. „Ako sto iných veľkomestských ulíc", píše a pýta sa: „či mi srdce už tak zatvrdlo?" Mesto je chladné, ženy zakutané, akoby uzimené, porcie jedla v reštauráciách sú miniatúrne, ceny vysoké. Dezorientovaný hľadí na ťažký život revolučného mesta. Vidí iba jeho rub: chaos, neporiadok. Červená farba štátnych budov mu pripomína červenú farbu revolúcie. „Sú skoro rovnaké" — píše. „Stará nevoľnosť a nová sloboda. Či sa aj v inom neponášajú na seba?" Pri pohľade na Aničkin most, na vzpínajúce sa žrebce a človeka, čo ich chce skrotiť, mu „mimovoľne prišli na um boľševici a borba s nimi". Doma si prečíta časť petrohradskej Pravdy, no napálený ju odhodí. Pozrie von oblokom a vidí „ako do tohto popolavého štvorhrana neba nad hlavou ešte stále svieti petrohradská biela noc. Človek, keby sa zo sna prebudil, nevedel by, či svitá a či mrká" — píše Jesenský. „Našiel som sa i ja v tomto veľkom meste. Ako prebudený v petrohradskej bielej noci, *neviem či svitá a či mrká vo veľkej ruskej krajine.*" (Zdôr. E. P.) A na záver sa trpko priznáva: „Cítim, akoby som začínal nenávidieť Petrohrad."

Petrohrad je tu symbolom revolúcie a Jesenského vzťah k tomuto mestu je určený jeho vzťahom k revolúcii. Základný motív tohto prvého dojmu z Petrohradu bude sa ešte opakovať v denníku i v básnickej tvorbe z tohto obdobia. V básni *Biela noc* svoje rozpaky nad situáciou v Rusku zhusťuje do skratky: „Vše ešte biela noc neprechádza do dňa a svitu nového nesvieti žiara nová." Jesenského pomýlený pohľad na revolúciu je výstižne vyjadrený v básni *Na Nevskom.* V revolúcii vidí bratovražedný boj, za ktorým stojí „komando Nemcovo", národ čo sa zišiel na „miting" je „na duši slepý", revolúcia je „hrob" Ruska. Prvotný postoj Jesenského k februárovej revolúcii sa čoraz viac vyhraňuje. V citovanej básni si už nekladie otázku „či svitá a či mrká", ale konštatuje jednoznačne: mrká! Jesenský úplne prijíma výmysel kontrarevolúcie o národnej zrade boľševikov, o ich „nemeckej orientácii". Preto ho však neopúšťa strach o Rusko, preto hľadá východisko pre vlastný národ v aktívnom boji. Takýto bol teda účinok prvých revolučných búrok v Rusku na Jesenského: spozornel voči revolúcii, zanevrel na ňu a zaktivizoval sa v národnom odboji. Je

pozoruhodné, že aktivizovanie Jesenského v národnom odboji je na jednej strane podmienené strachom z revolúcie, ktorá podľa neho znamenala koniec ruskej opory Slovanstva. Ako bolo pochopiť socialistickú revolúciu človeku, pre ktorého ešte len nedávno bola monarchia, ba i ruské samoderžavie poriadkom celkom prirodzeným a nepoznajúc tienisté stránky buržoáznej demokracie, zdá sa mu ona zriadením ideálnym! A tak ho Veľká socialistická revolúcia nerevolucionizuje, ale naopak, odsotí ho späť v tom vývoji, ktorý tak sľubne začal vo Voroneži. Na druhej strane charakter Jesenského činnosti v odboji, najmä odbojová poézia, nesie stopy myšlienok tej istej ruskej revolúcie, ktorú tak vášnivo zavrhuje.

Za necelých šesť mesiacov svojho petrohradského pobytu nenapísal Jesenský ani jeden nostalgický verš. Jeho básne *Čo ruka* (pôvodný názov *Tvrdá päsť*), *Prašť tou čiapkou* (6. 11. 1917), *Na Janičiara* (3. 10. 1917), *Vyhnali ma* (27. 7. 1917), *Že vydýchnuť* (uverejnená prvý raz 22. 12. 1917), zväčša napísané v duchu ľudovej poézie, volajú do boja proti neprajníkom národa.

Do týchto mužných veršov odlial Jesenský strašný obraz národného a sociálneho útlaku Slovákov (báseň *Vyhnali ma*). Mocným hlasom burcoval svoj ľud neúprosne zúčtovať s vrahom. Jeho výzvy predchnuté svätým hnevom (*Sloboda sa krvou krstí*, „Nie barana, na vlka, vlk treba... nie smútok v tvári, ale pomsty blk", „tvrdá to bude pre vraha reč, keď zrak zdvihne z práce, keď zahovorí") sú prejavom pevného presvedčenia účastníkov odboja v jeho prvej etape, že národný odboj je historicky spravodlivým aktom zdravých, slobodymilovných síl národa proti spiatočníctvu a útlaku. Súčasne je táto buričská poézia výrečným dôkazom blahodarného vplyvu ruskej socialistickej revolúcie a jej sociálnych ideálov na československé národnooslobodzovacie hnutie.

Revolúciu Jesenský nechápal, jej metódy zavrhoval, no sám ich hlásal, keď išlo o boj za národné oslobodenie. Vedel, že „sloboda sa krvou krstí", že „na vlka treba vlk", ale stojac tvárou v tvár revolučnému boju petrohradského proletariátu, vyľaká sa, stratí vzdor a hnev bojovníka. V rozhodujúcich, pamätných dňoch Veľkej októbrovej revolúcie si Jesenský zaznamenáva do denníka: „Nechce sa mi písať, bo by sa potkol na každom kroku o veľkú ruskú hlúposť. Ako ich zem, tak i ich hlúposť je nekonečná. Tu je zase vystúpenie boľševikov a zachvátenie moci pomocou temného vojska a robotníkmi, zvedenými falošnými lozungami. Ruské vojská tiahnu jeden proti druhému, bijú, režú sa navzájom a ich spoločného vraha nevidia. Celú svoju energiu rozkúskujú na reči, reči, reči, soviety, komitéty a čo ja viem čo." (Záznam z 31. 10. 1917, rkp. J. J., inv. č. 39.) Na inom mieste píše: „Vo Viborgu, v robotníckej časti Petrohradu behali po uliciach nie ľudia, ale hladné krvožíznivé beštie. Pohon na buržujov. Duša mi plakala nad Ruskom."

Tvrdosť a neúprosnosť revolučných bojov otriasajú Jesenským natoľko, že nie je schopný vidieť podstatu udalostí. Stráca možnosť historického videnia a hodnotenia, ku ktorému sa začal prebojúvať za svojho pobytu vo Voroneži. Pravda, Jesenského postoj k socialistickej revolúcii bol podmienený i tým, že ho v tomto období plne zaujali problémy národného oslobodenia vlastného národa, ktoré sa v jeho vedomí nijako nespájali, ba naopak, iba rozchádzali so záujmami ruskej revolúcie. Jesenský nevidel, že vo chvíli, keď sa zrútila, ako on píše „najmohutnejšia slovanská krajina", začal ľud klásť základy skutočne mohutného nového Ruska.

Počnúc kijevským pobytom, životné osudy Jesenského sú späté so Slovenskými

hlasmi. Za nimi prešiel, hoci s ťažkým srdcom, do Petrohradu, odtiaľ sa ďalej, už ako ich šéfredaktor, sťahuje s redakciou časopisu na tri zimné mesiace 1917—18 (od 9. 12. 1917 do polovice marca 1918) do Moskvy, Kijeva a späť do Moskvy a napokon na Sibír. V Moskve a najmä v Kijeve dostáva sa do víru dramatických revolučných udalostí, ktoré silne ovplyvňujú príslušníkov česko-slovenského vojska. V Kijeve sa zakladá československá červená garda, na Done československé biele oddiely pri armáde generála Alexeva. Jesenský odsudzuje boj pravých i ľavých (bielych i červených) v radoch československého odboja. Sám sa snaží triednosť svojho postoja poprieť a označuje sa za stúpenca „nacionalistického stredu".

Počnúc petrohradským obdobím (a to nie hneď spočiatku), prenecháva Jesenský zostavovanie chýrnika mladším redaktorom a sám píše články, komentáre a vôbec väčšie útvary, ktoré nám pomáhajú dokresliť si jeho názory na dôležité problémy doby. Jesenského novinárska činnosť reprezentuje okolo 38—40 článkov, v ktorých reaguje na udalosti vo vlasti, dožaduje sa práva sebaurčenia pre vlastný národ a bojuje za česko-slovenskú vzájomnosť, a niekoľko článkov venovaných ruským pomerom. Pomerne skromná je v tomto období Jesenského básnická tvorba. Vcelku napísal r. 1918 len 7 básní.

Žiada sa tu zdôrazniť dva momenty: Jesenský sa vo svojich náhľadoch spravidla neriadil oficiálnym stanoviskom vedenia odboja, a to ani vtedy, keď sa stal jedným z jeho predstaviteľov. Jeho náhľady a vzťah k dôležitým udalostiam neboli raz a navždy ustálené; menili sa, ako sa menil charakter samotných udalostí, ku ktorým mu prichodilo zaujímať stanovisko. Tak tomu bolo v jeho vzťahu k légiám a vo vzťahu k Októbrovej revolúcii. O tom svedčí jeho novinárska činnosť i záznamy v denníkoch.

Pokúsime sa na konkrétnych príkladoch demonštrovať, ako Jesenský prebojúva požiadavku práva Čechov a Slovákov na samourčenie a myšlienku štátnej jednoty obidvoch národov a aké stanovisko zaujíma k intervencii československých légií proti sovietskej republike.

Československé odbojové hnutie v Rusku osvojilo si jednu zo základných požiadaviek ruskej revolúcie — právo národov na sebaurčenie. Jesenský túto požiadavku interpretuje po svojom. V článku *Vôľa národov* (Slovenské hlasy, I, č. 8) hovorí, že miesto cisárov a kráľov sadne na trón „nová panovnica — vôľa národov". Oslavuje samourčenie národov ako „právo života", ako zákon spravodlivosti, ktorý pokrstil „dosavádneho kočiša národom" a dal mu vôľu. Jesenský je tu zrejme inšpirovaný revolúciou. Ako živá ozvena ruskej revolúcie znejú slová „Od nás závisí, aby ten kočiš i na Slovensku prestúpil na predné sedlisko, kde sedeli a sedia ešte svätí nad zákonmi..."

Jesenského národovectvo sa vyznačuje demokratizmom. Vyjadrujúc nálady legionárskych más, stotožňuje boj za národnú slobodu so zápasom o sociálne spravodlivý poriadok, predstavujúc si, pravda, dosť abstraktne, slobodnú vlasť ako stelesnenie „lásky, bratstva a zhody". Jesenský si uvedomuje, že sloboda nespadne sama z neba, vie, že do boja za ideálnu vlasť musí sa zapojiť predovšetkým ľud. I keď sa pritom neodvoláva na skúsenosti ruskej revolúcie, je ich vplyv na jeho názory nesporný.

V článku *Revolučný duch* (Slovenské hlasy, I, č. 21 z 20. 2. 1918) Jesenský porovnáva revolúciu roku meruôsmeho s „druhou revolúciou", t. j. s československým odbojom r. 1918 a trpko konštatuje, že niet toho nadšenia, smelosti, heroizmus, ktorý bol r. 1848, hoci vtedy boli ťažšie podmienky boja. „Nepovesili" —

píše „posiaľ z našich revolucionárov nikoho a keby sme sa do starej maďarskej vlasti vrátili, nebudú nikoho prenasledovať, lebo do tých čias *sa duch prevráti* (zdôr. E. P.) a zákony nebudú stíhať pre boj proti kráľom, proti vojne a proti národnému utlačovaniu.“ Jesenský spoliehajúc sa na zdravé sily národa, odsudzuje prehnitosť inteligencie a vodcov národa. Píše: „Sám národ je tisíc ráz lepší a div že je taký pri podobných vodcoch.“ Táto orientácia na ľud prechádza dôsledne, ako vidíme, celou Jesenského tvorbou a tvorí základnú a určujúcu líniu v jeho postoji, odlišnom od protiľudového postoja oficiálneho vedenia odboja. V ďalšej časti článku všíma si pomery doma na Slovensku. Pozastavuje sa nad tým, že na zásah cenzúry, ktorá vybielila stĺpce Národných novín, reagujú tam mlčaním. Jesenský je toho názoru, že treba zvolávať zhromaždenia, napísať memorandá, zhromažďovať podpisy, rozosielať letáky, výzvy, tlačiť články, bojkotovať cudzie rozkazy, zakladať tajné organizácie, revolučné spolky atď.[8] „Všetko toto“ — píše Jesenský — „by prispelo k priamej odvete. Prospelo by národu, Slováci ukázali by revolučného ducha. Každý trestný rozsudok by bol lekciou o revolúcii.“ A ďalej: „Nám treba zákony vynesené proti nám nerešpektovať a neposlúchať, aby nás rešpektovali a poslúchali.“ Korene opatrníctva, strach, nečinnosť, tkvejú podľa neho „v maznavej výchove, čo nás hatí vystúpiť priamo, smelo, otvorene...“ „...To sú“ — hovorí — „tie hlúpe farárske kázne o pokore, skromnosti a ústupčivosti... Takáto výchova zrodí potom bázeň, nečinnosť, odťahovanie sa a vyjde z nej úbohý národ.“ Jesenský uzaviera: od čias Hurbanových sme poklesli na stupeň veľmi nízky, lebo od r. 1848 „zabudli nás v revolučnom duchu vychovávať. Vychovajme v ňom seba aj našich potomkov.“

V Besednici Slovenských hlasov zo 16. 3. 1918 (I, č. 22) vracia sa znovu k „zúfalej slovenskej tichosti“, ktorú vyčíta zavše z Národných novín a Slovenského týždenníka. Obidvom novinám zazlieva, že je v nich „veľmi málo politiky“. „Cítiš sa“ — píše — „v púšti bez prameňa, v tme bez svetielka, v nemote bez šelestu. Pusto, nevidno, ticho je. A bolo by treba víchra, bleskov, búrky. S susednom Česku, aký ozón, aký silný prúd, koľká sviežosť. Či sú také vysoké tie Karpaty, že sa všetko o ne udrie a rozpadne?“[9] „Do tejto zúfalej slovenskej tichosti“ — pokračuje — „nečudo, že básnik M. Rázus predkladá si otázku: ‚vari zamĺknuť i ja‘... Verš hovorí o tej tichosti ako živý na cintoríne a vďaka básnikovi, že nechce zamĺknuť.“ Jesenský končí besednicu slovami: „Keď nie domáci, tak my, ovanutí vetrom revolúcie, tú tíšinu roztočíme, keď sa domov vrátime.“

Ani ďaleko na Sibíri Jesenský nestráca kontakt s domovom. Teší sa každému i sebamenšiemu prejavu aktivizácie národného života doma. V článku *Hviezdoslav v Prahe* (Slovenské hlasy II, č. 11, z 15. 10. 1918, str. 1) víta Hviezdoslavovu reč na pražských májových slávnostiach a teší sa, že Hviezdoslav sa identifikuje „s naším bojom“. S nemenšou radosťou víta o niekoľko dní (Slovenské hlasy z 22. 10. 1918) na stránkach Slovenských hlasov obvinenie Hviezdoslava, Šrobára a Maršalka z vlastizrady. „Čakáme“ — píše Jesenský — „že po prvých vlastizradcoch ozvú sa všetci s takou istou vlastizradou...“ Revolučné výzvy Jesen-

---

[8] Podotýkame, že Jesenský zaujímal odmietavé stanovisko k boľševickým akciám podobného druhu.

[9] Je zaujímavé, že Jesenský charakterizuje situáciu na Slovensku podobným obrazom ako Hviezdoslav („Keď sa červánkov jas prevalí i k nám“).

ského, adresované svojim rodákom, sú nesporne odrazom tej revolučnej situácie, v ktorej sa zrodili, i keď mobilizujú iba do boja za národné oslobodenie.

Jesenský v celom rade článkov vystupuje za štátnu jednotu československú (napr. *Lebo čsl. — lebo boj*, Slovenské hlasy II, č. 13, *Chabec*, II, č. 3 a iné). V tejto veci má vyhranený názor. Bol a zostáva stúpencom československej štátnej jednoty. Pritom má samostatnú, hlboko premyslenú koncepciu spolunažívania obidvoch národov v jednom štátnom útvare. Ohradzuje sa rovnako proti centralistickým tendenciám ako proti škodlivému separatizmu. Na jednej strane žiada pre Slovensko „svoj snem, svoje súdy, svoju administráciu" (*Naša neodvislosť*, Slovenské hlasy II, č. 13, str. 2), na druhej strane majú byť spoločné „vojsko, peniaze, vonkajšia politika a snáď i železnice". Nekompromisne vystupuje proti pokusom trieštiť jednotu Čechov a Slovákov. Jesenský vari ako jeden z prvých Slovákov už vo februári 1918 ostro reaguje v Slovenských hlasoch na ľudáctvo a polemizuje s jeho prvými prejavmi. V zásadných článkoch, venovaných boju za práva slovenského ľudu (napríklad *Ďalšie protičeské prejavy* a iné, Slovenské hlasy I, č. 20), polemizuje s maďarónom arcibiskupom Černochom. Poukazuje na spoločné záujmy Čechov a Slovákov a zdôrazňuje význam povedomia slavianskej vzájomnosti a spolupatričnosti. Už tu vyvracia veľmi presvedčivo náboženskú demagógiu klerikálov, ktorou ľudáci i neskôr operovali v boji proti Čechom. Nejeden motív, obraz použitý Jesenským v tomto období vynorí sa opäť v jeho protiľudáckej poézii z rokov prvej ČSR i druhej svetovej vojny: „... Česi sú mu" (Černochovi — E. P.) — píše Jesenský — „potomkami husitov, akoby slovenskí evanjelici ich potomkami neboli. Pri husitoch sa bojí o katolíctvo slovenského ľudu, pri Maďaroch-kalvínoch a Nemcoch-luteránoch nie..." Jesenský nazýva Černocha „zhavranelým synom Slovenska, politickým odroňom a kniežaťom-arcibiskupom".

V celom rade článkov: *Vierolomci a krivoprísažníci* (Slovenské hlasy II, č. 7), *Čestný mier* (II, č. 19), *Maďarské priateľstvo* (II, č. 20) a iných reaguje Jesenský na maďarskú politiku voči osloboditeľským snahám Slovákov. Je príznačné, že odhaľuje pokusy maďarskej vlády zmiasť ľudové masy planými sľubmi sociálnych reforiem. Vo svojich článkoch v Slovenských hlasoch poukazuje na rozpory medzi vládou a utláčaným ľudom a na lživosť všetkých oficiálnych sľubov. I týmto postojom, odrážajúcim náladu ľudových más, sa líši od mnohých slovenských politikov tohto obdobia, ktorí boli ochotní do poslednej chvíle robiť utláčateľom ústupky za lacné sľuby.

V článku *Maďarské reformy*, uverejnenom 22. 10. 1917 v Slovenských hlasoch (I, č. 15), Jesenský pochybuje o úprimnej snahe maďarských vedúcich politikov uskutočniť volebnú reformu, ozajstné všeobecné volebné právo,[10] a to preto, lebo by im ono „polámalo nohy, lebo by explodoval dynamit a rozrušil baštu, ktorá chránila ich moc... zrútila by sa stará čínska hradba, ktorá chránila starinu a bránila každej novote." Takto hnevne a prenikavo hovoriť o sporoch medzi vládami a utláčanými, výbušnej sile posledných, mohol len človek, ktorý stál blízko veľkej revolúcie ruského proletariátu.

Slovenské hlasy zaoberajú sa v niektorých príspevkoch otázkami triedneho boja. I keď sa Jesenský sám v prvom období po Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii do jari 1918 stavia odmietavo k revolúcii, v Slovenských hlasoch

---

10 Vieme, že ešte 28. 5. 1917 utešuje sa oportunistické vedenie sociálnej demokracie pri príležitosti demisie Št. Tiszu vyhliadkou na všeobecné volebné právo.

poskytuje miesto sociálnodemokratickej agitácii (pravda, oportunistickej). Máme tu na mysli príspevky, ktoré síce vítali víťazstvo robotníckej triedy v Rusku, ale pritom vyjadrovali presvedčenie, že pre ozdravenie sociálnych pomerov na Slovensku stačí odstrániť maďarskú buržoáziu, lebo slovenská buržoázia — neexistuje. V tomto duchu je ladený Majeríkov článok *Demokracia na Slovensku* (Slovenské hlasy, I, č. 20, zo 14. 2. 1918). Autor píše: „V Rusku triedna borba každú inú zatisla do pozadia. Ruský ľud, ktorý veľa trpel, povedal: Potiaľto a dosť! A nastal boj. Že kto z neho vyjde víťazom, ľahko si každý domyslí... U nás však na Slovensku buržoázia — totižto, národná buržoázia, je tak slabá, že o nej takmer ani nemožno hovoriť..." Majerík sa ďalej zaoberá udalosťami r. 1848, najmä Kossuthovými reformami: „Kossuth zrušil síce zemanstvo, ale v právach zostali... Slovenská zem musí prísť do rúk slovenského národa. Tým" — uzaviera Majerík — „bude vyhladená buržoázia na Slovensku. Národ bude pánom svojho kraja. A jestli tam nebude buržoázia, musí tam byť demokracia. Som presvedčený, že slovenský národ a spolu s ním demokracia *v tejto borbe s buržoáziou* zvíťazí." *(Zdôr. E. P.)* Žiada sa tu ešte spomenúť krátku charakteristickú poznámku Slovenských hlasov k domácim pomerom, uverejnenú v 20. čísle časopisu (roč. I). Zpráva oboznamuje čitateľov s príhodou, ktorá sa stala v ktoromsi meste na Slovensku. Jednoročiaka, ktorý išiel na ulici s otcom sedliakom, pristaví kapitán a vyčíta mu, že jednoročiaci sa vraj nesmú prechádzať s „kadejakou holotou". Redakcia Slovenských hlasov k tejto zpráve veľavýznamne poznamenáva: „...ďaleko je Uhorsko od Ruska. Veľkí sú tam *ešte* (zdôr. E. P.) páni. Táto poznámka svedčí o tom, že niektorým redaktorom Slovenských hlasov nevidia sa už sociálne poriadky doma také neotrasiteľné, že voľky-nevoľky stavajú do protikladu sociálne výdobytky revolučného Ruska s domácou zaostalosťou a odvažujú sa naznačiť: sympatizujeme s ruskými poriadkami. To bol nesporne odraz zmýšľania radových účastníkov československého odboja. V období do intervencie konštatuje dokonca Československý denník, oficiálny orgán tzv. čs. odboja v Rusku, v článku *Jaký má být náš poměr k bolševikům?* (1918, č. 21), že sa čosi z ruskej odvahy prelialo do žíl účastníkov čs. odboja a že pátos ruskej revolúcie našiel ohlas v ich mysliach. Na otázku, aký má byť pomer československého odboja k boľševikom, Československý denník píše: „Náš poměr k bolševikům je korektní a kritický. Máme mnoho společných zájmů, jmenovitě demokratické snahy nás spojují, ale do vnitřních věcí se nechceme vměšovat a to představitelé sovětské vlády chápou a oceňují."

Udalosti koncom jari 1918 ukázali, že tieto slová, i keď vystihovali nálady más, vedenie nemyslelo úprimne. Protisovietska intervencia československých vojsk, dávno pripravovaná na priamy pokyn predstaviteľov západných mocností — USA, Anglicka a Francúzska — stáva sa na jar 1918 skutočnosťou. Pod zámienkou presunu československej armády na francúzske bojisko pod heslom „do Francúzska cez Vladivostok", začalo sa kontrarevolučné ťaženie československej armády, ktorej vedenie sa postavilo úplne do služieb medzinárodnej reakcie.

Podrobný prieskum ďalšieho obdobia ukáže, že v otázkach intervencie Jesenský neprijímal vždy mechanicky a bez protestu protiľudovú, protinárodnú, kontrarevolučnú masarykovskú a generálsku politiku voči sovietskej republike, diktovanú záujmami západných imperialistov. Jesenský stál často svorne v jednom šiku s radovými legionármi proti vedeniu. Uvidíme, že u Jesenského, i keď nepochopil Októbrovú socialistickú revolúciu, nemožno hovoriť paušálne o ne-

priateľskom postoji voči revolúcii a sovietskej republike, ktorá z nej vyšla. Nedá sa hovoriť paušálne o „cieľavedomom boji Jesenského proti boľševikom."[11] Jeho veľmi zložitý, v rozličných podmienkach často menlivý postoj k myšlienkam a činom socialistickej revolúcie vyžaduje si citlivú diferenciáciu.

Je známe, že v agitačnej kampani za získanie československých jednotiek pre aktívnu účasť na protisovietskej intervencii využili Brest-Litovský mier. Reakčné vedenie odboja označilo Brest-Litovský mier za zradu ruských záujmov a boľševikov za nemeckých agentov. Takto využívajúc protinemecké nálady legionárskych más, podarilo sa mu pomocou výmyslu o domnelej nemeckej orientácii boľševikov vrhnúť ich do boja proti Sovietom. I Jesenský uveril tejto demagógii, hoci ešte nedávno vo Voroneži dobre chápal, že ruský ľud potrebuje mier. Odteraz stretávame sa v jeho denníkoch často s poznámkami o tzv. „nemeckej orientácii boľševikov".

Jesenský boľševikom nikdy nevyčítal sociálne učenie, ale Brest-Litovský mier, ktorý si vykladal v duchu osočovateľskej nacionalistickej propagandy západných veľmocí a im poslušného vedenia československého odboja ako prejav „nemeckej orientácie". Táto domnelá „nemecká orientácia" boľševikov figuruje u neho ako najvážnejšia výhrada voči revolúcii. Vo svojom denníku si v Omsku poznamenáva: „Nemecká orientácia nás mrazivo ofukovala. Nie div, v miestnom soviete boli i naši Maďari i Nemci — zajatci... Miestne Izvestija štvali po rusky proti nám, Wahrheit po nemecky a Forradalom po maďarsky." Keď českým a slovenským zajatcom úrady nepovoľujú schôdzku, vidí v tom Jesenský prsty maďarských krasnoarmejcov: „Dožili sme sa týmto činom v Rusku bývalého Maďarska."[12] V „nemeckej orientácii" boľševikov vidí Jesenský nebezpečenstvo pre československý odboj. Na prvomájové demonštrácie v Omsku r. 1918, na ktorých sa zúčastňujú aj československí zajatci, reaguje podráždeným záznamom, poukazujúc na to, že „nemecký vyslanec bol už v Moskve a v jeho područí je celý moskovský soviet". No napriek tomu neprijíma Jesenský vždy a bez výhrad politiku vedenia odboja, motivovanú spomínanou demagógiou.

Heslo „Do Francie cez Vladivostok", pod pláštikom ktorého sa začalo intervenčné ťaženie, Jesenský chápe s rezervou. Dňa 22. 3. 1918 na ceste z Moskvy do Omska si v Rjazani zapisuje do denníka (rkp. J. J., inv. č. 32): „Na duši smutno. Odďaľujem sa od toho, čomu by som sa mal približovať. Tak je to s nami v boji za tú našu myšlienku. Človek sa jej drží ako voš kožucha. My sme stratili v Rusku kožuch a lezieme za druhým do Francie... Mnoho raz sa ja hnevám na ľudí, ktorí sa dali za vodcov a vodia tisíce ľudí za nos, preťahujúc ich z miesta na miesto." K tejto téme sa znovu vracia v Omsku v zázname z 12. mája 1918: „Keď do Francie, tak do Francie, ale ťažko mi okolo srdca... žena chuderka ma čaká domov a ja tu ešte odďaľujem príchod, hoci v tomto akosi *úžitku nevidím ani pre národ, ani potrebu*"[13] (zdôr. E. P.). Jesenský nevidí v tom úžitok pre národ, lebo neverí v oslobodzovaciu misiu západných veľmocí, o ktorej hovorí vedenie. Jeho zaujíma, a to najmä po vyhlásení samostatnosti Československa, iba návrat do vlasti. A napriek tomu, že stratil vieru v osloboditeľskú misiu

---

[11] Pozri J. Brezina, *Ohlasy Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie v slovenskej literatúre, sborník Veľká říjnová soc. rev. v dějinách a kultuře Československa,* nakl. ČSAV 1958, 198.

[12] Rkp. J. J., inv. č. 39.

[13] Tamže, záznam z 12. mája 1918.

veľkého Ruska, v novinárskych článkoch ňou i naďalej operuje, hoci vtedy táto argumentácia bola v priamom rozpore s oficiálnou líniou vedenia, orientovanou výlučne na západné veľmoci, najmä Francúzsko. Zaujímavá je v tomto ohľade evolúcia Jesenského náhľadov. V článku *Náš cieľ*, napísanom ešte v Kijeve a uverejnenom v prvom čísle Slovenských hlasov, uvažujúc o zahraničnopolitickej orientácii československého štátu, zmieňuje sa Jesenský o Rusku. Píše, že československý štát sa bude opierať o svojho skutočného osloboditeľa, o Rusko a o sympatie spojencov, predovšetkým Francúzska, Anglicka a Talianska. Po príchode do Petrohradu v článku *O vojne* (Slovenské hlasy I, č. 5) Rusko ako osloboditeľa výslovne nespomína, ale propaguje Masarykovu koncepciu o osloboditeľskej misii západných mocností, ktorú predtým zavrhoval.

Pomocou zložitej, vyumelkovanej konštrukcie, dovolávajúc sa pritom dokonca autority Tolstého, dospieva Jesenský k záverom, ktoré sú úplne v rozpore s tým, čo ešte nedávno vo Voroneži napísal o „obchodnej válke" západných mocností. Postavenie vedúceho redaktora časopisu nútilo ho zrejme zaujať oficiálne stanovisko, ale jeho srdcu, i keď otrasená, zostala vždy bližšia orientácia na Rusko, a k nej sa vracia i neskôr. Posledných deväť mesiacov pobytu v Rusku neprispelo k sformovaniu reálneho postoja Jesenského k revolúcii. Ako topiaci slamky, tak sa chytal v rozbúrenom revolučnom mori starých abstraktných koncepcií tzv. „veľkého Ruska", ktorého podobu si konštruoval bez ohľadu na realitu. Tak napr. od kontrarevolučného direktória (tzv. dočasnej ruskej vlády založenej v Omsku v sept. 1918) očakáva boj proti zradcom a vykorisťovateľom Slovanstva. S direktóriom spája nádeje na víťazstvo vlády slovanského ducha. Tento duch „má rozviť vo všeľudskú históriu tie stránky duševného života, teda nielen Európanmi už dosť kultivovaný rozum, ale menovite ňou zanedbávaný cit, ktorý netrpí nijaké nespravodlivosti a nepovedie viacej ku špiku vysávajúcej starine" (článok *Direktórium*, Slovenské hlasy, II, č. 8 z 26. sept. 1918).

Jesenský zostáva stúpencom slovanského obrodenia a zjednotenia. V Rusku abstraktnom a neskutočnom vidí záruku spásy Slovanstva. V takom zmysle hovorí k vojakom na slávnosti odovzdávania práporov, v mene jednotného a silného zväzku slovanského ich vyzýva do boja proti boľševikom ako „pokorným sluhom Nemcov".[14] Pravda, Jesenský v tomto období nie je už iba šéfredaktorom Slovenských hlasov, ale jedným z miestopredsedov OČSNR. O zvolení do tejto funkcie dozvedá sa celkom náhodne 5. 8. 1918, keď si v Irkutsku kúpi noviny. De denníka si vtedy zapisuje: „Kúpil som si telegrammu, z ktorej som sa dočítal, že som jedným z miestopredsedov OČSNR. Nemáme ľudí, nemali koho druhého vybrať. Pavlů, Patejdl a zo Slovákov ja." Jesenského neopúšťa ani neskôr pôvodný odpor k verejnej a najmä politickej činnosti. Svoje zvolenie prijíma s rovnakou alebo ešte väčšou nevôľou, ako keď ho z Kijeva chceli za

[14] Tieto slová predniesol v septembri 1918. No v denníku (22. 3. 1918, rkp. č. 42), pol roka predtým na okraj zprávy, podľa ktorej „Balfoust chce Rusku pomôcť okupáciou Sibíre", Jesenský s bôľom poznamenáva: „Mne sa tak vidí, ani čo by všetci chceli Rusko podeliť. Je to hrúza, že si Rusi sami nemôžu pomôcť, hoci priznávajú, že len vlastnou pomocou by mohli prísť k cieľu." Teda stavia sa proti intervencii. Preto v tom istom zázname temer s úľavou berie na vedomie, že sovietska vláda ide budovať armádu s prísnou disciplínou. Teda, keď sa o Rusko najviac bojí, je mu jedno, aké v ňom bude štátne zriadenie, len aby zostalo celé, veľké. Taký je spodný tón jeho zložitých a protirečivých vyznaní a prejavov.

spolok Slovenský zajatec poslať do Petrohradu do Národnej rady.[15] Dňa 23. 8. 1918 si v Čeľjabinsku, kam pricestoval v novej funkcii (rkp. J. J., inv. č. 42) zapisuje: „Nešťastní Slováci, vybrali ma za jedného miestopredsedu OČSNR a tak mal by byť politikom, ač práve sa mi to nechce...“ Teda nechuť k politike! A ďalej: „Mám robiť politiku, čo mi bolo v živote vše najnepríjemnejšie, ani sa ešte nevyznám vo veciach a cítim sa hlúpym a ani nemám mienky o tom, čo sa pojednáva. Tretie koleso!“ — „Ja tu musím trčať“ — žaluje sa v zázname z 24. 8. 1918 — „kvôli veľkej politike, ktorú nerobím a ktorú podľa mojej mienky nerobí ani Pavlů ani Patejdl.“ Na poradách jednotlivých vlád, usilujúcich sa o vytvorenie „jednotnej ruskej vlády“, zaujíma Jesenský rovnako ako v Kijeve kritické stanovisko — pozorovateľa. Netúži hrať politickú úlohu, ale ani sa nestotožňuje s tými, čo takú úlohu chcú hrať. „Mne sa tak zdá“ — píše — „že sa príliš rozťahujeme. Miešame sa do ich záležitostí...“

S pojmom demokracie vidia sa Jesenskému byť nezlučiteľné i iné veci. Napríklad nedemokratické spôsoby jeho kolegov, ich snaha reprezentovať, hrať si na vládu, ministerstvo atď. V tejto súvislosti píše: „Vôbec, akási megalománia, čosi nesolídneho, avanturistického. Rád by sa zo všetkého vymotať ešte pred treskom pádu“ (31. 8. 1918 Jekaterinburg). „Len tým sa utešujem“ — pokra-

---

[15] Na dokreslenie Jesenského postoja k udalostiam, ktoré sa odohrávali r. 1918 v Sibíri, a to tak vo vedení čs. odboja, ako aj na fronte ruskej kontrarevolúcie uvedieme stručný obsah *Nástinu histórie československých dobrovoľníkov v Rusku od marca 1918 do decembra 1918*, ktorého slovenský prepis sa nachádza v Jesenského rukopisnej pozostalosti. Tento dokument, ktorého spoluautorom popri Patejdlovi, Janíkovi a Maisnerovi je aj Jesenský (sociálny demokrat Pollák ho nepodpísal), má charakter informačnej zprávy, ktorú menovaný predložil i Masarykovi po svojom nedobrovoľnom návrate do vlasti (o tom píšeme na inom mieste). Z *Nástinu* sa dozvedáme, ako jeho autori videli a chápali zhluk udalostí okolo intervenčnej vojny v Sibíri. Sú to predovšetkým tieto pozoruhodné momenty: 1. Členovia sibírskej koaličnej vlády sa tu spravidla označujú ako reakcionári; verne je tu zachytený priebeh udalostí až po kontrarevolučný prevrat. 2. *Nástin* konštatuje, že spojenci svojou rezervovanosťou a neuznaním tzv. koaličnej vlády zavinili tento vývoj udalostí a vyčíta im, že trpeli Kolčakovskú diktatúru. Idealizujúc Masaryka, sťažovali sa mu na politiku, ktorú vlastne on sám podporoval. 3. Autori *Nástinu* rozhodne sa dištancujú od účasti na spomínaných udalostiach. Nálady legionárskych más, s ktorými sa autori stotožňujú, charakterizuje nasledovne: „Naše vojsko bojovalo proti diktatúre boľševikov za nové, demokratické Rusko, a tu videlo, že za jeho chrbtom by sa mala vytvoriť diktatúra druhej triedy... Naše vojsko mohlo byť presvedčené o účelnosti ďalších bojov len tak, keby obrodzujúce sa Rusko bolo sa vytváralo spôsobom demokratickým. Prevrat omský ilúzie tieto rozbil a zmaril tak hlavný rozumný dôvod pokračovania v bojoch (proti jednej diktatúre v prospech druhej).“ Ide tu o ilúziu autorov *Nástinu*, predpokladajúcich možnosť akejsi tretej cesty. 4. Ďalej *Nástin* rozhodne odsudzuje prenasledovanie demokratických vrstiev Omska Kolčakom, ktoré „... muselo budiť odpor každého civilizovaného človeka“. 5. Návrhy, ktoré predkladá *Nástin* vláde, a to nadviazať s Ruskom zavčasu hospodárske styky „nielen v záujme našom, ale i Rusov“ a návrh poslať expertov a zriadiť konzuláty (celý *Nástin* je dátovaný 27. 2. 1919) nesie sa v duchu lásky k bratskému ruskému ľudu. Pravda, ťažko súdiť, kto je vtedy v očiach Jesenského predstaviteľom demokratického Ruska; no ak vezmeme do úvahy jeho odpor voči Kolčakovi a súhlas so zavedením pevnej disciplíny v Červenej armáde, zdá sa, že tento návrh, podoprený láskou k ruskému ľudu, rozchádza sa s tou politikou, ktorá blokádou a vyhladovaním sovietskeho Ruska chcela dosiahnuť jeho politické zotročenie.

čuje — „že tam doma nás bude viac a tunajšie zaznávanie neplatí na nás doma. Len aby sme tam už raz boli.“ Jesenský vtedy ani netušil, ako blízko je čas jeho návratu. Pochybnosti o reálnosti celej akcie zmocnili sa ho však ešte prv, než sa ako predseda OČSNR dostane bližšie k vedeniu. Ešte 23. 7. 1918 si zapisuje do denníka: „Národnú radu chce vojsko iba na vybavovanie upisovania pôžičiek. Všetko ostatné chce mať v svojich rukách vojsko a chcelo by zaviesť vojenskú diktatúru. Ak by to tak malo byť, to by sa i ja radšej utiahol od celej akcie, ktorá sa stáva avantúrou.“ A bezprostredná účasť na vedení nezbavila ho týchto pochybností, ba naopak, iba znásobila jeho pôvodný odpor k celej akcii.

Pravda, Jesenskému nejde ani tak o to, aby légie nebojovali proti diktatúre proletariátu, ako o to, aby nebojovali za diktatúru kontrarevolučných síl, ktoré na Sibíri vtedy predstavoval Kolčak. Tieto názory našli ohlas i v jeho novinárskej činnosti. V článku *K ufimským poradám* (Slovenské hlasy, II, č. 5 zo 6. sept. 1918) okrem iného píše: „Hodili sme medzi staré železo tú politiku, podľa ktorej zažmúriac oči a nehľadiac na to, čo sa v Rusku robí, mali sme prejsť do Francie... Táto politika premenila sa, keď boľševická vláda chcela naše vojská vydať Nemcom na pospas“. Čs. vojsko, podľa Jesenského, vraj „chcelo ukázať iba zuby, ale pri tom nezostalo. Z vystúpenia vyvinul sa boj skoro na všetky štyri strany Ruska proti boľševickej vláde.“ V ďalšej časti článku upozorňuje na to, že sú medzi Rusmi absolutistické chúťky a uzaviera: „nakoľko sme sa zamiešali do ruských vnútorných vecí a musíme sa zamiešať i do ruskej politiky... naše predsedníctvo musí zvážiť vážky v páde potreby. Musí povedať svoje slovo a síce *rozhodne a energicky za najčistejší demokratický princíp*“ (zdôr. E. P.). Z tohto obdobia treba v tejto súvislosti zaznamenať ešte jeden pozoruhodný fakt. V septembri 1918, teda v čase, keď vodcovia odboja hnali československé vojsko na jatky intervenčnej vojny, keď mnohé československé útvary, odopierajúc čs. vedeniu poslušnosť, hltali dychtivo každé pravdivé slovo o socializme, uverejňuje Jesenský v Slovenských hlasoch (č. 6 zo 14. 9.) informatívny článok o socializme nazvaný *Pár slov o socializme* (pod značkou -ý). V ňom poskytuje prehľadnú, teoreticky síce nezasvätenú, no objektívnu informáciu o ruských socialistických stranách, medzi nimi aj o boľševickej. Pretože ide o zvlášť zaujímavý dokument, uvedieme z neho podstatný výťah:

„Mnoho sa hovorí a píše o socializme a ruských socialistických partiách. Aby sme aspoň zhruba vedeli, čo je socialistická náuka a akých má zástupcov v politickom živote, chcem tu podotknúť zopár slov.

Socializmus je náuka, ktorá učí, ako sa má ustanoviť taký spoločenský poriadok, kde nebude osobného vlastníckeho práva. Všetko, čo môže slúžiť ku všeobecnému dobru, má byť vzaté z rúk jednotlivcov a odovzdané do všeobecného úžitku národa. Nemá byť vojsko, len milícia; cirkev od vlády sa oddelí, každý sa stane pracovníkom, život nebude bojom o existenciu, ale prácou každého pre všetkých... Podľa tejto náuky všetko toto voviesť do života možno iba tak, keď bude vládnuť celý národ v osobách jeho predstaviteľov a keď bude národ vo vyššom stupni vzdelaný... Len kultúra vo vyššom stupni môže dokázať, aby všetky duševné a materiálne sily boli spojené v jedno, aby spoločne vyrobené tovary boli upotrebené jednotlivcami zadarmo. Tieto socialistické myšlienky uplatniť v praxi usilujú sa všetky socialistické strany.

Tu v Rusku sú dve hlavné socialistické partie. Soc. rev. (eser) a soc. dem.... Konečný cieľ rovnaký, rozdiel v spôsobe, jedni sa väčšmi zaoberajú suďbou sedliactva a otázkou zemnou, druhí suďbou delníkov a otázkou delníckou.“

Jesenský rozoberá potom požiadavky soc. rev., priraďuje k nim trudovnikov a prechádza k sociálnej demokracii. Sociálnu demokraciu rozdeľuje na boľševikov a menševikov, ktorí berú hlavný zreteľ na proletariát, znárodnenie, pričom menševici chcú toto uskutočniť pomocou evolúcie, boľševici pomocou revolúcie.

Zaujímavé je pritom to, že Jesenský uverejňuje prehľad práve v tejto situácii, i keď nedatovaný koncept článku pochádza, ako možno súdiť podľa umiestenia v zázname v denníku, ešte z petrohradského obdobia. Bola dobrá príležitosť článok uverejniť ešte v období, keď sa na stránkach oficiálnych orgánov československého odboja so socializmom koketovalo. Prečo ho teda uverejňuje Jesenský teraz, keď je intervenčná vojna v plnom prúde? Nazdávame sa, že to bol zo strany Jesenského, znechuteného pomermi v československom odboji, svojrázny akt protestu. Je však možné, že Jesenský urobil tento krok, vedený „najčistším demokratickým princípom", snahou objektívne informovať, lebo jedno treba Jesenskému priznať, že k nenávistným výrokom o boľševikoch ho viedol nie strach o triedu, ku ktorej patril, ale o osud národa, ktorý sa mu videl byť v dôsledku internacionalizmu boľševikov ohrozený. A v boji proti ním nikdy neupadol, ako to bolo s buržoáziou, do nepríčetnej nenávisti. I uvedený článok a iné materiály nám dovoľujú predpokladať, že sociálne učenie je ochotný akceptovať, na druhej strane sa však najviac bojí podľa neho falošne chápaného postoja boľševikov k otázkam národnej slobody.[16]

V tomto období, i keď si to sám plne neuvedomuje, rozchádza sa Jesenský opäť s oficiálnym vedením odboja, vyjadruje nálady širokých legionárskych más, túžiacich po návrate do vlasti.

Hlavný „dôvod" pre boj proti boľševikom, Brest-Litovský mier a s ním súvisiaca legenda o nemeckej orientácii boľševikov, v tomto čase padá. Ešte pred anulovaním Brest-Litovskej dohody, ku ktorému došlo 13. sept. 1918, sa Jesenský presviedča, že sovietska vláda bráni svoje hranice proti Nemcom. No v novinách bolo treba ďalej, v zjavnom rozpore s objektívnou pravdou, odvolávať sa na Brest-Litovský mier, lebo to bol jediný „argument", ktorým bolo možné udržať protiboľševickú náladu vo vojsku.[17] V tejto situácii nie je Jesenský schopný v redakcii časopisu plniť poslanie, ktoré vedúce kruhy odboja očakávali od svojho orgánu.

V tomto čase prichádza na Sibír Štefánik, aby zachránil situáciu v československých légiách, duch ktorých značne upadol. Prestali byť spoľahlivou oporou spojeneckých intervenčných vojsk. Spojenci obviňovali odbočku ČSNR, lebo časť jej členov, medzi nimi i Jesenský, úprimne vystúpila proti kolčakovskej diktatúre, dosadenej spojencami. Štefánikovým poslaním bolo riešiť túto situáciu rázným zákrokom. Pri stretnutí Jesenského so Štefánikom v Čeľjabinsku sa bývalé antipatie Jesenského voči nemu prehlbujú. V denníku vyslovuje sklamanie nad tým, že Štefánik nepriniesol ani vytúženú cestu domov, ani oddych pre vojsko. Štefánik rozpúšťa ČSNR, pravda, utajuje pravú príčinu. Jesenský spolu s inými členmi odbočky nútenú demisiu podpisuje. Je však dotknutý

---

16 Tento názor Jesenský zastáva i neskôr vo vlasti a aplikuje ho aj na socialistov. Keď pri prvých voľbách v ČSR socialisti vyhrali, Jesenský si poznamenáva do denníka, že „dobrého od nich v národnej obrane nelzä očakávať".

17 Slovenské hlasy už po Jesenského odchode r. 1919 operujú ešte stále týmto ‚argumentom" v štvavých úvodníkoch, ktorých úlohou bolo udržať bojovú náladu vo vojsku.

a prekvapený. Spolu s tromi národnými socialistami (nár. soc. boli vtedy značne ľavicovo orientovaní) Patejdlom, Maisnerom a Janikom a jedným soc. dem. Pollákom, všetko ľuďmi Štefánikovi nepohodlnými, posielajú ho do vlasti pod zámienkou, že majú informovať prezidenta o situácii v légiách. Zrejme si sám ani neuvedomoval dosah svojho opozičného postoja voči reakčnému vedeniu odboja. No vedenie videlo v brojení Jesenského proti diktátu, v jeho vystupovaní za „princíp najčistšej demokracie" nebezpečnú koncepciu, o to nebezpečnejšiu, že bola odrazom nálad a zmýšľania prevažnej väčšiny radových účastníkov odboja. Že išlo skutočne o odstránenie Jesenského ako človeka vedeniu nepohodlného, o tom svedčí i fakt, že na stránkach Slovenských hlasov, v ktorých roky pracoval, nenájdeme pri príležitosti jeho odchodu do vlasti ani riadka na rozlúčku. Nútený návrat Jesenského do vlasti v spoločnosti ľudí vedeniu nepohodlných je logickým završením jeho myšlienkového vývinu v Rusku.

Tak ako vždy predtým, i na ceste domov všíma si morálneho profilu a charakterových stránok svojich spolucestujúcich. Píše: „Vôbec, nielen títo páni, ale všetci skoro, s ktorými som úradoval a mal do činenia, zdali sa mi vždy okrem sprostej nafúkanosti ľuďmi falošnými, intrigánmi, nepriamymi, majúcimi vše niečo za ľubom a okrem toho rozhodne boli všetci bez hladkosti, slušnosti a zdvorilosti..." Svojich spolucestujúcich odsudzuje za podozrievavosť, za závisť k bohatým na jednej strane, na druhej za baženie za panským životom. Čoskoro spozná ich demagógiu, skrytú za socialistickou frázou a dochádza k záveru: „...myslím si, že sú to vari ani nie ozajstní socialisti a priatelia národa, ale ľubitelia (milovníci — E. P.) samých seba..." (10. 2. 1919 na mori). Ešte rozhodnejšie odsudzuje svojich spoločníkov vtedy, keď na ceste okolo Cejlónu závidia Angličanom ich kolónie „a dumajú, kde by oni mali mať svoje. Vot (hľa — E. P.), socialisti — imperialisti!" (19. 2. 1919) — píše Jesenský. Tieto poznámky svedčia o tom, že Jesenský, nachádzajúci sa mimo politických táborov, prečnieval statočnosťou, vierou v ľud a jeho silu vysoko príslušníkov socialistických strán, s ktorými sa vracal domov.

Jesenský nebol schopný idealizovať si ľudí alebo čokoľvek si predstierať. Mal rovnako kritický postoj ku všetkým, bez ohľadu na ich politickú príslušnosť, hoci by aj patrili k tým najbližším. Pre jeho celkový politický postoj je zaujímavé, že nedobré charakterové vlastnosti a reakčné chúťky svojich spoločníkov, socialistov, nepripisuje socializmu, ale pochybuje o ich socialistickom presvedčení. Socialisti, skutoční stúpenci idey socializmu, sú preňho priatelia národa.

Iba s veľkým sebazaprením cestuje Jesenský do Prahy. „Mrzí ma cesta do Prahy. Najradšej by šiel už rovno domov, ako ešte prv všelijaké politické pletky preboriť, ktoré sa mi tak zhnusili, že už myšlienka na ne ma znepokojuje." (10. 3. 1919.) No audiencii u Masaryka sa Jesenský nevyhol. Napriek tomu, že Masaryka vždy obdivoval, predsa neutají neskôr v knihe *Cestou k slobode* nesúhlas s jeho rozhodnutím, ponechať vojsko v Sibíri do konca podpísania pokoja (čo bolo v rozpore s návrhom päťčlennej delegácie).

Jesenského postoj je príznačný pre maloburžoázneho demokrata, vonkoncom čestného, ale politicky veľmi krátkozrakého. Ako taký sa prejavuje i vo vlasti. Hoci je prívržencom buržoáznej demokracie, neskrýva svoje sklamanie nad poriadkami, s ktorými sa stretáva doma. No príčiny týchto neduhov pripisuje na vrub osobným charakterovým nedostatkom vedúcich činiteľov.

*

Celé toto búrlivé obdobie, vyplnené mučivým tápaním a hľadaním, pochybnosťami a sklamaním pochopiteľne nemá dostatok inšpiračných zdrojov pre literárnu tvorbu. Kým v druhom polroku 1917 napísal Jesenský 7 básní (všetky vznikli v Petrohrade, okrem básne *Na Nový rok 1918*, ktorú napísal v Kijeve), teraz napíše ich toľko za celý rok 1918. Tematicky sa neodlišujú od predchádzajúceho obdobia. Osud Ruska a vlastenecké motívy sú dve tematické oblasti, v ktorých sa pohybuje Jesenského tvorba tohto obdobia. V básni *Rovnosť, sloboda, bratstvo* (Kijev 3. 2. 1918) porovnaním revolúcie s rozpútaným živlom:

Bratstvo utúžené? Rudá čata
letí rozbesnenou víchricou
dolu opustenou ulicou...

nielenže sa radí k tým ruským básnikom, čo videli v revolúcii iba živelnosť, ale priamo pripomína motív Blokovej básni *Dvanásti*. Vcelku je báseň iba ďalším prejavom Jesenského nepochopenia revolúcie.

Ďalšia báseň *Brest-Litovsk* (Omsk 30. 4. 1918) je plná nenávisti voči tým, čo v Brest-Litovsku podľa neho zradili Rusko a jeho slávu. Tretia báseň z tohto cyklu *Mŕtvy dom* vzniká z príležitosti návštevy Omska. Tu spomína mŕtvych katov Dostojevského a tých, čo podľa jeho názoru „dom mŕtvy stavajú z Ruska". Celkove neprináša tento cyklus čo do tematiky nijaké nové prvky oproti predchádzajúcemu obdobiu.

Ďalší tematický cyklus tvoria štyri básne. Dve z nich venoval vojsku a majú zrejme príležitostný charakter. Báseň *Lavína* (Jekaterinburg 12. 10. 1918) mala pôvodne podtitulok *Vojsku* a bola spolu s *Angarou* uverejnená v Slovenských hlasoch č. 20. Tretia báseň *K nášmu praporu* (Jekaterinburg 12. 11. 1918) vzniká pri príležitosti odovzdávania práporov plukom druhej čs. divízie v Jekaterinburgu, kde mal Jesenský aj slávnostný prejav.

Pozoruhodná je posledná báseň *Pred Vianočným stromom* (Jekaterinburg 18. 12. 1918). Na rozdiel od roztrpčených veršov, adresovaných ruskej revolúcii alebo oslavných básní, napísaných bez hlbokého osobného precítenia, báseň *Pred Vianočným stromom* (posledný Jesenského príspevok v Slovenských hlasoch, 25. 12. 1918) vzdáva hold ľudu, ktorý drahými obeťami vykúpil bohaté, pokojné Vianoce:

Oslávme dneska tých, čo tento dar nám dali,
veď sú to darci tí, čo ichž večne lúpili,
veď sú to darci tí, ichž večne obkrádali,
veď sú to tí, čo nás od smrti spasili,
nám sviatok strojili a sami umierali!

Toto je vyznanie Jesenského — demokrata, priateľa ľudu. V tomto duchu nesie sa aj Jesenského osvetová činnosť v Slovenských hlasoch. Ako 3. číslo Knižnice Slovenských hlasov vychádzajú Jesenského štrnásťstránkové *Počiatky slovenského pravopisu* s podtitulom: „Kto tieto ‚Počiatky' pozorne prečíta, dôkladne premyslí, za tri dni vie obstojne slovensky písať." Okrem toho, ako piaty zväzok podáva devätnásťstránkový *Nástin dejín slovenskej literatúry*. Ako pramene svojej práce uvádza Pražáka a Vlčka. Jesenský v *Nástine* vysoko hodnotí Vajanského. Pre poznanie samotného Jesenského je toto stanovisko iste zaujímavé: „Vajanský" — píše — „obohatil slovenskú literatúru v každom smere, organizoval ju, ustálil formy, prozódiu, pravidlá prízvučného básnenia, vychoval si rad žiakov v poézii, próze, politickom zmýšľaní i ponímaní krásneho ume-

nia... V básňach oslavuje slovenskú zem a ľud, kriesi národné sebavedomie a hrdosť, spomína bratov Rusov a čaká od nich pomoci a oslobodenia. V próze maľuje obrazy slovenských vyšších zemianskych vrstiev, nie podľa skutočnosti, ale tak, ako si ich sám predstavuje. V politických článkoch je tiež skorej poét ako filozof a romantik ako politik. Okrem toho je sčítaný, bystrý a ostroumný kritik a zaujímavý besedničiar. Je proti všetkým moderným prúdom, zbožňuje ozajstné umenie. Ruskú literatúru prenáša do našej a oboznamuje nás s veľkými spisovateľmi ruskými.“ Vajanskému venuje Jesenský v *Nástine* neúmerne viac miesta ako iným význačným slovenským spisovateľom. Vyjadruje tým potrebu vyrovnať sa s týmto zjavom, ktorý úprimne obdivoval. Ostatných spisovateľov hodnotí podľa toho, ako stvárňujú život. Triedi ich na takých, čo podávajú pravdivý obraz skutočnosti (Kukučín, Timrava), a takých, čo skutočnosť idealizuje (Šoltésová). Z básnikov hodnotí najvyššie Hviezdoslava. Konštatuje, že pozdvihol slovenskú poéziu na nebývalú literárnu výšku. O literárnych kritikoch Pavlovi Bujnákovi, Františkovi Votrubovi, ktorí „hlásajú nový literárny smer, realistický program“ a politikoch, zväčša hlasistoch, národných hospodároch, národopiscoch atď. sa iba zmieňuje. *Nástinom* sa Jesenský usiloval upevniť národné povedomie legionárov a povzniesť ich intelektuálnu úroveň.

Zavalený prácou v československom odbojovom hnutí, najmä v redakcii Slovenských hlasov, Jesenský nemá čas na sústavné čítanie. Odteraz sú poznámky o prečítanom dosť zriedkavé, lektúra často náhodná. V Kijeve číta Tolstého *Vojnu a mier*, kochá sa pritom ruským originálom. Rozhorčuje sa nad Tolstého úvahou *Kresťanstvo a vlastenectvo*, odsudzuje autora za jeho negáciu vlastenectva. Neúspechy ruských armád pripisuje rozkladnému účinku Tolstého kníh. „Tolstoj je skutočne ako ten chuligán, čo rozrušuje majetky, páli a ničí, zabíja práve tie cnosti, ktorým by mal učiť svoj úbohý národ.“ (Omsk 4. 4. 1918.) Takéto príkre slová odsúdenia nachádza teraz pre toho Tolstého, k ideám ktorého sa ešte na začiatku svojho zajateckého pobytu hlásil. O niečo neskôr (22. 4. 1918) v Omsku číta Tolstého úvahu *Spamätajte sa*. „Zlý politik“ — vyhlasuje Jesenský — „bol hotový zapredať celú veľkú slaviansku državu za jeden úprimný otčenáš. A akoby bol predpovedal, čo sa stane. Rusi sa odumali (spamätali — E. P.). Nemec je pred Petrohradom a Moskvou...“ (rkp. J. J., inv. č. 42).

Jesenský číta v tejto dobe i hru Gorkého *Na dne*, od Amfiteatrova *Vlastiteli dum* (Tolstého a Gorkého), nevyjadruje sa však k prečítanému. Na ceste domov 7. 2. 1919 číta Gorkého *Pieseň o sokolovi* (rkp. J. J., č. 41). Prečíta si ju niekoľkokrát nahlas a zaumieňuje si naučiť sa ju naspamäť. Číta (12. 2. 1919) i *Tomáša Gordejeva*. Vidí v ňom však postavu vymyslenú, neskutočnú, ktorou chcel autor vraj vytvoriť niečo veľkého ruského, ale prasklo mu to „ako mechúr“.

Je príznačné, že si tu všíma dvoch najmarkantnejších postáv ruskej literatúry, dvoch kritikov ruskej spoločnosti. Do celkového myšlienkového vývinu Jesenského v Rusku organicky zapadá i jeho odmietavý postoj k politickým receptom Tolstého i skutočnosť, že ho nadchne Gorkého heroická *Pieseň o sokolovi*, smerujúca do budúcnosti, vyzývajúca do boja, ospevujúca „bezumstvo chrabrých“, „šialenstvo odvážnych“.

JÁN KOMOROVSKÝ

BÁJKA Z HĽADISKA HISTORICKEJ POETIKY

Problémy historickej poetiky vzbudzujú v poslednom čase zvýšenú pozornosť literárnych vedcov a ešte viac folkloristov. Posledné štúdie K. Horálka a O. Zilynského[1] svedčia o aktuálnosti riešenia otázok poetiky folklóru i literatúry z vývinovo-funkčného hľadiska, s uplatnením typologicko-porovnávacej metódy. Dnes je isté, že tradičné, školské poňatie poetiky neuspokojuje a nemôže uspokojiť. Vyplýva to aj z informatívnej práce profesora zürichskej univerzity Maxa Wehrliho,[2] ktorý bol nútený povedať s Ernstom Robertom Curtiusom, že „súčasná literárna veda, totiž veda posledných 50 rokov je prízrakom[3] a jeho rozbor knihy Wolfganga Kaysera končí konštatovaním, že „dnes niet ešte uceleného a účinného systému, na základe ktorého by bolo možné vytvoriť učebnicu poetiky".[4] Jediné východisko z krízy Wehrli vidí v uplatnení historickej metódy, čo pokladá za hlavnú úlohu súčasnej literárnej vedy.[5] Na dôležitosť uplatnenia historického hľadiska v literárnej teórii poukázal i sovietsky vedec L. Timofejev.[6] Veľkú pozornosť vzbudzuje štúdia sovietskeho literárneho teoretika G. Abramoviča *Historizmus v teórii literatúry*,[7] venovaná princípom, na ktorých podľa mienky autora treba stavať historickú teóriu literatúry. (Na tomto diele pracuje pod vedením G. Abramoviča kolektív pracovníkov Ústavu svetovej literatúry A. M. Gorkého pri Akadémii vied SSSR.) Podľa G. Abramoviča zvláštnosti samotnej literatúry vyžadujú, aby sa v teoreticko-literárnych štúdiách bezprostredne skúmal historický materiál, t. j. predpokladajú nie logický spôsob výkladu, ale historicko-logický. Ide o to, že v umení sú klasické formy rozmanité a táto rozmanitosť klasických foriem umenia nedovoľuje obmedziť sa na všeobecné formuly, ktoré neberú ohľad na historické a národné špecifikum týchto foriem. Nemožno sa tiež obmedziť na

---

[1] K. Horálek, *Příspěvek k historické a srovnávací poetice české lidové písně* (separát). K. Horálek, *Literatura a lidová slovesnost*, Universitas Carolina, Philologica, 1957, zv. 3, č. 27—66. O. Zilynskij, *O problémech a metodě historického studia lidové písně* (separát). O. Zilynskij, *O skutečném postavení tak zvaných obřadných písní ve vývoji písňové tvorby*, Sborník VŠP v Olomouci, Jazyk a literatura IV, 1957, 101—129.

[2] M. Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft*, Bern 1951. Cit. podľa ruského prekladu: M. Verli, *Obščeje literaturovedenie*, Moskva 1957.

[3] Tamže, 217.

[4] Tamže, 78.

[5] Tamže, 190.

[6] L. I. Timofejev, *Problemy teorii literatury*, Moskva 1955, 7.

[7] G. Abramovič, *Istorizm v teorii literatury* (O novom profile teoretiko-literaturnych issledovanij), Voprosy literatury, 1959, č. 3, 130—144.

všeobecnú formuláciu realizmu, ktorá by ignorovala svojráznosť jeho početných klasických foriem (napríklad klasických foriem realizmu za renesancie, osvietenstva, kritického realizmu, socialistického realizmu)...[8] Podľa autora pre riešenie dôležitých otázok umenia vôbec nie je nutné brať do úvahy celú reťaz umeleckého vývinu ľudstva, lež stačí vydeliť jednotlivé ohnivá tejto reťaze, preskúmať ich spoločenskú povahu, ich spätosť s predchádzajúcimi a nasledujúcimi zjavmi,[9] s čím treba súhlasiť. No ďalej G. Abramovič je tej mienky, že vybudovať historickú poetiku v tých rozmeroch, aké mal na mysli A. N. Veselovský, by bolo dnes neúnosné.[10] A ako ukazuje v poslednej časti svojho článku, kde v krátkosti oboznamuje s kapitolami chystanej kolektívnej práce, takáto teória literatúry bude postavená výlučne na písomnom, literárnom materiáli s vylúčením materiálu ústneho, folklórneho. Nazdávame sa, že také poňatie nutne povedie k jednostranným záverom. Z historického hľadiska napríklad nemôžeme hovoriť o novele a románe beztoho, že by sme nevzali do úvahy ústne epické formy, ústnu anekdotu, poviedku, epos a pod.; ani bájku nemožno vytrhnúť z prirodzených súvislostí, ktoré ju spájajú so zvieracou rozprávkou na jednej strane a s prísloviami a porekadlami na strane druhej. Okrem toho takáto teória literatúry sleduje hlavne vývin jednotlivých literárnych foriem a druhov a obchádza problém tvárnych prostriedkov. No otázky prirovnania, metafory, metonymie a pod. zase nebude možné riešiť bez folklórneho materiálu. Na podobné otázky môže dať odpoveď skôr historická poetika, založená na posledných vedeckých poznatkoch, na širšom slovesnom materiáli a predpokladajúca spojitosť folklóru a literatúry. Zatiaľ literárni vedci horlia pre historickú teóriu literatúry a folkloristi pre historickú poetiku. Je príznačné, že na konferencii sovietskych folkloristov, ktorá sa konala koncom r. 1958 v Leningrade a bola venovaná otázkam teórie folklóru, V. S o k o l o v o v á v diskusii vyzdvihla ako dôležitú a naliehavú úlohu — vytvoriť historickú poetiku.[11] Zaiste takáto mienka nie je náhodilá ani ojedinelá, ale organicky vyplýva zo súčasných vedeckých snažení. No pritom sa ukazuje nutným syntetizovať obe hľadiská: literárnovedné a folkloristické. Len tak bude možné vypracovať historickú poetiku ako ucelený systém.

Myšlienka vybudovania historickej poetiky patrí, ako je známe, ruskému učencovi predrevolučného obdobia Alexandrovi Nikolajevičovi V e s e l o v s k é m u. V zárodočnej forme jadro historickej poetiky vzniklo na nemeckej pôde, v polemike zástancov tzv. národno-psychologickej školy, zoskupených okolo časopisu Zeitschrift für Völkerpsychologie (vychádzal od roku 1860) s mytologickou školou. Do skupiny patrili H. S t e i n t h a l, M. L a z a r u s, L i e b r e c h t, B a s t i a n, L. T o b l e r a i. Počas svojho študijného pobytu v Berlíne Veselovský počúval Steinthalove prednášky z oblasti psychológie národov (Völkerpsychologie), venované vzniku jazyka, mytológie a ľudového eposu. Steinthal vystupoval ako žiak a nasledovník Humboldta a Hegela. Zaoberal sa problémom dejín ľudského vedomia, a to na základe porovnávacieho štúdia materiálov z jazykovedy, dejín literatúry, folklóru a etnografie v čo najširšom medzinárodnom rámci. Pri počúvaní Steinthalových prednášok Veselovský po prvý raz zvážil

[8] Tamže, 132.
[9] Tamže, 133.
[10] Tamže.
[11] Voprosy literatury, 1959, č. 3, 251.

možnosti vybudovať dejiny literatúry ako estetickú disciplínu, ako historickú estetiku. Neskoršie ruský učenec svoju myšlienku prehĺbil a spresnil. Vo svojom *Úvode do historickej poetiky* sa mu dejiny literatúry javia ako dejiny spoločenského myslenia v obrazno-poetickom prežívaní a jemu zodpovedajúcich formách. Dejiny myslenia sú pre Veselovského širším pojmom a literatúra je parciálnym prejavom dejín myslenia. Literárna veda má skúmať vývin poetického vedomia a jeho formy. Poetické vedomie podľa Veselovského odráža spoločenské bytie. Tak proces literárneho vývinu Veselovský skúma ako súčasť širšieho spoločensko-historického procesu. S tým súvisí aj jeho myšlienka jednoty a zákonitosti vývinu svetovej literatúry, podmienenej zas jednotou a zákonitosťou celého historického vývinu. Všeobecné dejiny literatúry nemožno chápať ako aglomerát jednotlivých literatúr, zviazaných neviditeľnou niťou. Bez myšlienky vývinu dejiny literatúry budú iba súhrnom nahromadených faktov.[12]

Nedávne 50. výročie smrti ruského učenca dalo podnet k úvahám o význame jeho vedeckého odkazu. Treba povedať, že ak sa v minulosti dielo Veselovského velebilo alebo hanilo, v našej dobe sa k nemu zaujal veľmi reálny postoj.[13] Samozrejme je nemysliteľné, aby dnes historická poetika mohla stáť na pozíciách pozitivistickej vedy druhej polovice 19. stor. No už sama myšlienka vybudovania historickej poetiky ako systému právom vzbudzuje hlboký záujem vedcov našej súčasnosti. Žiaľ, Veselovský urobil v tomto smere iba prvé, hoci veľmi závažné kroky. Jeho stavba historickej poetiky zostala nedokončená a iba práce akademika Š i š m a r e v a z dejín poetických druhov a o analytickom paralelizme, ako aj práce V. M. Ž i r m u n s k é h o z oblasti eposu vnášajú význačný podiel do celkového systému historickej poetiky.

To všetko však svedčí o tom, ako ďaleko dnes máme k vybudovaniu historickej poetiky ako uceleného systému. Na to bude potrebné kolektívne úsilie literárnovedných pracovníkov, ktorí by z tohto zorného uhla riešili parciálne problémy poetiky, a to rovnako ústnej, ako písomnej slovesnosti, s prihliadnutím k špecifickým vlastnostiam oboch slovesných prejavov.

Táto štúdia je pokusom o aplikáciu hľadiska historickej poetiky na materiáli bájky. Autor nemieni podať historickú poetiku bájky. Taká práca by si vyžadovala preskúmať ešte širší faktický i kritický materiál. Chce iba postaviť problémy bájky do svetla historickej poetiky a odpovedať tak na otázku, čo môže dať historická poetika pre skúmanie literárnych druhov.

*

Obrazná podstata bájky nás vedie k učeniu A. N. V e s e l o v s k é h o o psychologickom paralelizme, v ktorom ruský učenec videl genetický základ poetickej obraznosti. Za touto poetickou obraznosťou tkvie jej poznávací základ, ktorý má pôvod v prvopočiatočnom obraznom myslení. Vo svojej práci *Psychologický paralelizmus a jeho formy v prejavoch poetického štýlu* Veselovský podal obraz širokého využitia psychologického paralelizmu v lyrike mnohých národov a ukázal na jeho korene vo svetonáhľade pračloveka, ktorý konfrontoval vonkajší

[12] V. Ž i r m u n s k i j, *Istoričeskaja poetika A. N. Veselovskogo.* A. N. V e s e l o v s k i j, *Istoričeskaja poetika*, Leningrad 1940.

[13] V. Je. G u s e v, *A. N. Veselovskij i problemy foľkloristiki*, Izvestija Akademii nauk SSSR, Otdelenie literatury i jazyka, 1957, zv. 16, vyp. 2, 114 a n.

svet s vlastnými psychickými a fyzickými úkonmi a tak mimovoľne prenášal na prírodu črty svojho vlastného života. Pritom podľa Veselovského paralelizmus sa zakladá na porovnaní subjektu a objektu v pláne pohybu, činnosti ako príznaku životnosti. Prirodzene, objektmi boli v prvom rade zvieratá, ktoré najviac pripomínali človeka. Ale aj rastliny ukazovali na takú podobu: rodili sa a odkvitali, zeleňali sa, skláňali sa pod náporom vetra. Slnko, ako sa zdalo, tiež sa hýbalo, vychádzalo, zapadalo, vietor hnal oblaky atď. Neorganický svet sa mimovoľne zapájal do reťaze paralelizmov, teda akoby žil. Lyrické dvojveršia i štvorveršia ľudovej poézie sa zakladajú práve na paralelách, rovnako ako aj príslovia. Zo psychologického paralelizmu Veselovský odvodzuje prirovnania, paraboly, metafory a tradičnú ľudovú symboliku. Tu treba vidieť aj základy zvieracieho apológa.[14]

Prvý stupeň vývinu poetického obrazu ako plod pozorovania prírody predstavuje prosté prirovnanie, ktoré je podľa J. V. Bečku pre intenzitu výrazu typickým prostriedkom ľudového jazyka a patrí skôr do folklóru než do štylistiky.[15] Práve v tejto oblasti sa stretáme s bohatou zvieracou symbolikou, ktorá nás zvlášť zaujíma pre jej blízkosť k zvieracej bájke: hladký ako úhor; bijú sa ako dva kohúty; je lenivý ako voš; mokrý ako myš; slabý ako mucha; usilovný ako včela, ako mravec; čulý ako ryba; iný drie ako kôň; nadáva ako špaček; je hluchý ako tetrov; tancuje ako medveď; kradne ako straka, ako sysel; má oči ako jastrab; spí ako dudok; je hladný ako vlk. O chytráckom, obratnom človeku, ktorý sa vie dostať z akejkoľvek nepríjemnosti alebo ju predísť, sa hovorí, že je prefíkaný ako líška, ako lišiak. Poľovníci vedia, že keď líška beží, stále drží nos proti vetru a život ju naučil aj to, že sa vie urobiť mŕtvou. Práve v takýchto jednoduchých prirovnaniach majú pôvod také básnické prostriedky, ako metafora, metonymia, synekdocha, symbol, alegória.

Metafora vzniká podľa asociačného zákona podobnosti. Je to zámena na základe vonkajšej zhody. Príznak vlastný jednému členu paralely sa prenáša na druhý člen. Týmto spôsobom sa vytvorila celá lexika, ktorá je taká typická pre ľudový jazyk, napr. názvy rastlín: zvonček, kuriatka, kozí pysk a pod.[16] V bežnej reči sa užíva veľa slov a obratov, ktorých metaforickosť sa prestala pociťovať. Keď hovoríme: čas letí; kvitnúce zdravie; zlatý lúč; jeho zdravie viselo na vlásku a pod., zabúdame na pôvodnú obraznosť metafor, nezamýšľame sa nad ich etymológiou (napr. líška — lichotiť — české lísati se, úlisný; špačkovať — nadávať ako špaček), prijímame ich pasívne, automaticky.[17] Niektoré orientálne jazyky majú, ak tak možno povedať, ešte poetickejšiu metaforiku slovníka. Veselovský poukazuje na indický názov pre slnko a mesiac ako oko.[18] V indonézštine *matahari* (slnko), doslovne znamená *oko dňa,* čo zrejme vzniklo z predstavy, že slnko sa pohybuje a hľadí na zem. V básni by to bol skvelý obraz, ale v bežnej reči sa prestáva pociťovať pôvodná svieža obraznosť výrazu. Ináč sa má vec v umeleckom diele, kde si metaforika vyžaduje aktívnu účasť spisovateľa pri jej vytváraní a rovnako aj čitateľa, ktorý metaforu prijíma

---

14 A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika,* Leningrad 1940, 125–126.

15 J. V. Bečka, *Úvod do české stylistiky,* Praha 1948, 81.

16 Tamže, 99.

17 B. S. Mejlach, *O metafore kak elemente chudožestvennogo myšlenija,* Trudy Otdela novoj russkoj literatury I, M.–L. 1948, 215.

18 A. N. Veselovskij, c. d., 126.

a spracúva vo svojom vedomí.[19] Kým básnik používa metaforu v procese tvorby, aby dosiahol malebnosť výrazu, človek dávnoveku ju používal preto, aby našiel najzrejmejšie slová na vyjadrenie svojich myšlienok alebo pomenovanie nových javov.[20]

Metafora je vlastne skrátené prirovnanie, na čo poukázal už Quintilian: In totum metaphora brevior est similitudo (Inst. orat. VIII, 6. 8). Nemusíme teda povedať, že napr. ten a ten človek je prefíkaný ani líška, ale ten človek je líška, čo celkom stačí, aby sme pochopili, o čo ide.

Takú skracovaciu vlastnosť má aj alegória, ktorá obrazným dejom spodobňuje utajený dej skutočný a je v podstate rozvedenou metaforou. Tu sme však pri koreni bájky, ktorá je vlastne čistou alegóriou. Je to obraz v širokom zmysle slova, ktorý však musí v sebe zahrnovať dej, predstavujúci určitú jednotu. Bájka sa nemôže zastavovať pri charakteristike jednotlivých postáv, na podrobnom vyobrazení deja, výjavov, nemôže sa zaoberať podrobnosťami. Toto môže dosiahnuť jedine pomocou alegórie. Podľa Lessinga význam alegorických zvieracích postáv bájky je v tom, že robia zrozumiteľným a predovšetkým skracujú výklad bájky, a to preto, lebo do určitej miery sú nám známe vlastnosti zvierat — prefíkanosť líšky, neohrabanosť medveďa, pažravosť vlka, sila leva a pod.[21] Na túto vlastnosť bájky poukázal aj A. Potebňa: aby sa bájka nadlho nezastavovala pri charakteristike postáv, berie si také objekty, ktoré už svojím názvom dostatočne samé seba charakterizujú, slúžia ako hotový pojem, hotová predstava.[22] Práve vďaka alegórii možno tému bájky tlmočiť prostými obrazmi, bez akéhokoľvek opisu deja a bližšej charakteristiky postáv. Že je bájka čistý obraz, o tom nám najlepšie svedčia staré vyobrazenia výjavov so zvieratmi, ktoré nachádzame v dávnych dobách babylonského a egyptského výtvarného umenia. Tieto výjavy sú dosť výrečné a dosť zreteľne hovoria, či v nich ide o bájku, karikatúru, paródiu alebo proste komickú scénku. Podľa všetkého bolo ľahšie bájku nakresliť, než ju vyjadriť klínovým alebo hieroglyfickým písmom. Máme pred sebou napríklad mušlové reliéfiky z lýry, ktorá sa našla v kráľovských hroboch v Ure a pochádza z 26. či 27. stor. pred naším letopočtom.[23] Vidíme tu hrajúce a tancujúce zvieratá. Z týchto výjavov však ťažko možno vyčítať nejakú bájku. Podľa všetkého tu ide iba o karikatúru alebo paródiu. S podobným cieľom bol zaiste nakreslený výjav na egyptskom papyruse z 12.—11. stor. pred n. l. Na papyruse hore vpravo je vyobrazená zvieracia kapela, ktorá nám pripomína Krylovovo *Kvarteto:* osol hrá na harfu, lev na varyto, krokodíl na lutnu a mačka píska na píšťale.[24] Pózy hudobníkov i samé nástroje nám dovoľujú v tejto kompozícii vidieť zjavnú paródiu na súbory a orchestry palácov egyptských veľmožov. Iné obrázky nám predstavujú prosté komické výjavy, povedali by sme život naruby: hroch sedí na strome a lastovička lezie k nemu po rebríku; súboj mačky s myšou; alebo komický zvierací epos typu Batrachomyomachie, ktorý môže byť zároveň satirou na vojny, na ktoré boli takí hrdí faraóni Novej ríše — vidíme tu aj obliehanie pevnosti, i boje zblízka, luko-

---

19 B. S. Mejlach, c. d., 215—216.

20 E. B. Tylor, *Úvod do studia člověka a civilisace,* Praha 1897, 322—323.

21 G. E. Lessing, *Auswahl in drei Bänden* I, Leipzig 1952, 516—517.

22 A. Potebňa, *Iz lekcij po teorii slovesnosti,* Charkov 1894, 26.

23 B. Hrozný, *Nejstarší dějiny Přední Asie, Indie a Kréty,* Praha 1949, 96

24 F. Lexa, *Výbor z mladší literatury egyptské,* Praha 1947.

strelcov, dvojkolesnice... Len namiesto vojakov tu vystupujú mačky a myši. Zaiste nie náhodou v stredobode tejto bojovej scény sa nachádza sám myšací kráľ na bojovom voze, do ktorého sú zapriahnutí psi. Je vyobrazený v póze, v akej zvyčajne kreslili víťazných a všemocných faraónov. Egypťania, najmä obyvatelia hlavného mesta, zaiste vedeli, čo výtvarník rozumel pod touto karikatúrou. Je isté, že ani v tomto prípade nemáme do činenia s bájkou. Skôr môžeme vidieť bájku v inej kresbe egyptského papyrusu.[25] Ide tu síce o karikatúru na faraóna Ramsesa III., ale za jej podklad mohla slúžiť alegória zvieracej bájky. Kráľa predstavuje zúrivý, mocný lev, ktorý hrá šach s bojazlivou antilopou. Zaiste je ľahké uhádnuť, kto vyhrá. Obrázok predstavuje dejovú jednotu. Za ním sa skrýva celá dráma sociálnych vzťahov i charakterová kolízia. Ako v slovesnej ezopovskej bájke, i tu je základom porovnanie, paralela, antitéza. Je tu určitá sémantická dvojplánovosť: vyobrazený, či opísaný dej nemá význam sám osebe, slúži iba ako symbol, ako znak. Tak je tomu aj v bájke, vyobrazenej na pečatnom valčeku z Babylonu (3100—2900 pr. n. l.).[26] Kresba predstavuje leva ako kráľa, ktorý sedí na tróne a prijíma hold a dary zvierat, hrajúcich na hudobné nástroje. Keby sme zostali pri tomto vyobrazení, mohli by sme dôjsť k úsudku, že opäť máme pred sebou prostú karikatúru, či paródiu. Ale keď sa bližšie prizrieme, vidíme, že ten istý lev v pravom rohu hore drása ovečku. Tým dostáva celý výjav charakter fabulačného postupu s určitým východiskom a určitým riešením. Bájka nám hovorí asi toto: neopováž sa nevzdať hold mocnému. Na jednom ostrakone z obdobia Novej ríše sa nachádza výjav, ako lišiak pasie kozy.[27] Lišiak zjavne vystupuje v úlohe pastiera. Cez plecia má prehodenú pastiersku kapsu a píska na dvojitú píšťalu. Ešte vypuklejšie sa nám javí scéna na podobný sujet, stvárnená v jednej staroarménskej miniatúre.[28] Herci predvádzajú bájku. Jeden mimos predstavuje vlka, ktorý sa vydáva za pastiera. Pokojamilovne si položil na plece hákovitú palicu pastiera a kráča za stádom dôverčivých kôz, ktoré tiež hrajú komedianti. Teda máme zrejme pred sebou bájku na tému vlka v rúchu ovčom. Ale predstavme si vlka len ako vlka, bez pastierskej palice, odstráňme tento paradox, ktorý do bájky vnáša prvok zaujímavosti a dejovej napätosti, ktorý vlastne vytvára sujet, a celý výjav stratí charakter bájky. Uvedený materiál ukazuje, že v bájke nejde len o alegóriu postáv, ale predovšetkým o alegóriu deja, ktorý sa rozvíja v súlade s charaktermi, utajenými v alegórii smerom k záverečnej sentencii.

Vo folklórnej zvieracej rozprávke alegória nie je vždy záväzná a ak je použitá, taká rozprávka sa už veľmi približuje k bájke. Nazdávame sa, že otázka je zložitejšia, než ako ju stavia A. Melicherčík vo svojej štúdii, venovanej špecifickosti umeleckého obrazu vo folklóre. A. Melicherčík píše: „Predmetom umeleckého zobrazenia vo folklóre je ľudský život... V zvieracích rozprávkach vystupuje vlk, medveď, líška a podobne, ale my v nich vidíme zovšeobecnený typ človeka určitých vlastností, hlupáka, dobráka a či falošníka. Máme tu teda do činenia povačšine s alegóriou, ktorú napríklad rozprávky o zvieratách tak

---

[25] N. Daškevič, *Vopros o proischoždenii i razvitii eposa o životnych po issledovanijam poslednego tridcatiletija*, Universitetskije izvestija, Kijev 1904, č. 12, 32.

[26] B. Hrozný, c. d., 49.

[27] R. Würfel, *Die ägyptische Fabel in Bildkunst und Literatur*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Leipzig, 1952/53, zoš. 3 (obr. príloha).

[28] G. Gojan, *Teatr srednevekovoj Armenii* II, Moskva 1952, 279.

rady využívajú pri vytváraní umeleckého zobrazenia človeka, jeho života a zvlášť niektorých ľudských vlastností."[29] Proti tejto mienke možno namietať, že alegória nie je sama osebe sebestačná, ale aby bola alegóriou, musí sa spájať s určitou tendenciou, obyčajne didaktickou, ktorá je v bájke nutná, ale nie je nutná v ľudovej zvieracej rozprávke. Alegória je iba vonkajšou formou diela, je prostriedkom, ktorým sa tendencia uplatňuje. Ľudová zvieracia rozprávka sa zakladá na personifikácii, na prenesení ľudských čŕt na zvieratá v súlade s ich vlastnosťami. Mnohé zvieracie rozprávky majú okrem toho ráz vysvetľovací, predstavujú svojrázne poetické legendy o tom, prečo to alebo ono zviera vyzerá práve tak, ako sme ho zvykli vidieť (napr. s chvostom — bez chvosta), prečo niektoré zvieratá sa kamarátia, iné sa nepriatelia a pod. Aby sa z ľudovej rozprávky o zvieratách stala alegória-bájka, na to je potrebná tendencia, či už poučná, mravoučná, didaktická alebo satirická. Takáto tendencia môže vyplývať alebo priamo z deja bájky, alebo z osobitnej sentencie, privesenej k bájke. Vezmime si napríklad takúto ezopovskú bájku: Líška pozvala bociana na večeru a keď prišiel, podala mu riedku kašu na plytkom tanieri. Sama labužnícky lízala, ale bocian si nemohol ani zobnúť a musel ísť hladný domov. O krátky čas pozval bocian líšku a predložil jej najvyberanejšiu pochúťku vo vysokej fľaši s úzkym hrdlom. Spokojne si vydzobával jedlo a ponúkal priateľku, aby si pochutila. Líška jeho lesť prehliadla, ale nezostalo jej iné, ako sušiť hubu. — Ako si obšťastnila mňa, tak hostím ja teba — povedal bocian — dobre vieš, že hanba hanbou, pôžička vrátením sa platí.

Z toho plynie: Čo rád nemáš, druhému nerob. Tento aforizmus nás núti, aby sme na miesta zvierat a ich konania dosadili ľudí a ich konanie, čím sa vysvetľuje zmysel, utajený v alegórii.

V zbierke ľudových ruských rozprávok Afanasieva[30] sa vyskytuje celkom ojedinele rozprávka na ten istý sujet, ktorá sa môže chápať ako bájka, ale len preto, lebo sa končí aforizmom: Kak auknuloś, tak i otkliknuloś, čiže ako sa do hory volá, tak sa z nej ozýva. Oproti tomu však poznáme perzskú rozprávku na tento sujet, ktorá poučnú tendenciu nemá a preto zostáva zvieracou rozprávkou a neprechádza v bájku.

Inokedy však sám sujet zvieracej rozprávky nás núti, aby sme sa zamysleli nad jej obsahom a hľadali zmysel v jej deji, ktorý tým samým chápeme alegoricky. Tak prototyp ezopovskej bájky o malej myške, ktorá sa odvďačila mocnému zajatému levovi tým, že prehrýzla jeho putá a oslobodila ho, nachádza sa v podobe zvieracej rozprávky v texte staroegyptského slnečného mýtu.[31] Pripojiť k takejto rozprávke-bájke mravoučný aforizmus je takmer zbytočné, ba niekedy sa môže chápať priam ako zbytočná príťaž.

V tejto súvislosti je zaujímavé, že keď literárna bájka prejde do ústnej tradície, obyčajne stratí charakter bájky a premení sa v zvieraciu rozprávku. Napríklad vezmime si túto ezopovskú bájku:

Havran ukradol z okna syr a sadol si na vysoký strom. Uvidela ho líška a dostala na syr chuť. — Ó havran, kto sa ti vyrovná?, vravela roztomilo, tak spanilé perie nemá ani v básniach žiadny vták a neviem, či by mohol byť krajší, keby

---

29 A. Melicherčík, *K problematike špecifickosti umeleckého obrazu vo folklóre,* Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě, Praha 1958, 391.
30 *Narodnyje russkije skazki A. N. Afanasieva v 3 tomach,* I, Moskva 1957, č. 53.
31 F. Lexa, c. d.

mal taký ľúbezný hlas, ale nemáš ty hlások trochu nadlomený? Polichotený havran sa chcel popýšiť spevom, natiahol krk a zakrákal. Ale akonáhle otvoril zobák, syr z neho vypadol. Na to čakala líška, skočila a syr v nej hneď zmizol. Havran stíchol, až keď pochopil, akou prefíkanou ľsťou premiešala líška svoje slová.

Keď vtáčka lapajú, pekne mu spievajú.

Had pod kvietím, pochlebovač pod slovami.

Oproti tomu možno uviesť bájku, ktorá sa v podaní ľudového rozprávača z okresu Český Těšín stáva rozprávkou:

Gavrun přilečeł roz na sałaš do koliby a sebroł tam grudkym syra. I odlečeł na jedlym a džoboł ši. Krušinky še mu od zoba suły na žym. Trefila še na to liška i koštovała krušinky. Były dobre. I dživa še, zkund še to sypě, a vidži na jedli kruka, že še syr džobě. I myšliła, jako by go dostač. I mluviła: Gavruně, moš šumne pjurka, to bydže aj tvuj žpěv šumny! Gavrun še chčoł pochlubič, že umi též šumně žpivač. Otevřył džub i syr mu spod na žym. A liška łap i v nogi.[32]

Vari ešte zreteľnejšie vynikne rozdiel medzi rozprávkou a bájkou v inom príklade. Mnohým národom je známa stará rozprávka o tom, ako sa stal najmenší vtáčik, ktorého u nás voláme králik, kráľom vtákov. Podľa Aristotelových slov tento vtáčik, nazývaný po grécky trochilos, žije v hustých porastoch a zemských rozsadlinách, je od prírody slabý, ale životaschopný a prefíkaný, nosí názov staršinu a kráľa a preto podľa podania orol s ním vedie vojnu (De anim. X, 11).[33] Podobne Plinius hovorí o tomto vtáčikovi, ktorý sa v Itálii nazýva kráľom vtákov, že pre tento svoj názov sa nachádza v nepriateľstve s orlom.[34] Predstava o kráľovskom charaktere trochila bola podľa všetkého v Grécku veľmi rozšírená. Jeho popularita vyplýva aj z toho, že názov trochilos postupne vytláča názov basiliskos, teda králik. Tento názov mu dali aj iné národy: špan. reyezuelo, franc. roitelet, starogerm. kunigli, poľský ptasi król a pod.[35] Rozprávky spojené s menom tohto vtáčika sa tradovali i v literatúre európskeho stredoveku a známe sú aj u ázijských národov. Pre ilustráciu uvedieme rozprávku zo sborníka ukrajinských ľudových rozprávok a povestí M. Drahomanova:[36]

Skazav raz Boh ptyćam: chto iz vas najvyšče pidletyt, toho zrobľu krilem. Ptyci śa vzbyly tak vysoko, jak lyš kotora mohla. A byla tam jedna taka maliňka ptyčka, že vže menšoi na sviti nema, to ta polehoňko orlovi sila na fist. Jaž vže orel tak vzbyv śa vysoko nad vsi ptyci, že ho vže ne vydno bylo, vzletyla ta ptyčka iz fosta jemu i ščе vyšče pidletila. A Hospoď Boh jak toje uvydav, zasmyjavsa ta skazav: na fistu koroľa pryletiv korolyk.

Je to v podstate rozprávka, povedali by sme — etymologická. Vysvetľuje, prečo sa králik volá králikom. Táto rozprávka však dostáva alegorický zmysel a prechádza v bájku, ako ju poznáme v interpretácii Plutarcha. Plutarch radí mladým ľuďom, ktorí sa pripravujú na politickú kariéru, aby si vybrali za vodcu

---

32 *Povídky lidových vyprávěčů.* Uspořádala D. Palátová. Praha 1958, 41: Ezop-Hollar, *Bajky*, Praha 1957, 32.

33 Podľa: V. P. Klinger, *Dve antičnyje skazki ob orle i ich pozdnejšije otraženija*, Universitetskije izvestija, Kijev 1913, č. 1, 2.

34 Tamže, 3.

35 Tamže, 8.

36 M. Drahomanov, *Malor. nar. pred. i rassk.*, Kijev 1876, 386; V. P. Klinger, c. d.

nejakého zdatnosťou i vplyvom vynikajúceho politického činiteľa a zo stáleho živého styku s ním aby čerpali potrebné vedomosti. Týchto mužov sa treba pridŕžať, treba k nim akoby prirásť, ale neodnímať im slávu, ako to urobil Ezopov králik, ktorý sa vzniesol do výšky na chrbte orla a potom nečakane vzlietol a prekonal ho...[37]

Ak v prvom prípade máme do činenia s ľudovou rozprávkou, v druhom ide o bájku, ktorá je aj použitá ako podobenstvo, ako alegória, s didaktickou tendenciou.

Úzka príbuznosť jestvuje medzi bájkou a príslovím. Mnohí bájkari vzali z príslovia jeho aforistickú stručnosť a presnosť, zmyslovú nasýtenosť a pádnosť, čo tak zreteľne vyniká v tvorbe ruského bájkára I. A. Krylova. V súlade s alegorizmom bájky je logicky vyhranená a hospodárna forma príslovia s jeho zmyslovou ucelenosťou a syntaktickou organizovanosťou. Pravda, kým príslovie podáva iba všeobecnú ideu, všeobecnú formulu mravoučenia, bájka dodáva tejto všeobecnej formule — povedali by sme — telo a krv poetických obrazov. V tomto ohľade nás zaujímajú predovšetkým tie príslovia, ktoré svojou kompozíciou predstavujú dvojčlenný paralelizmus. Vezmime si napríklad porekadlo: vrana k vrane sadá — rovný rovného si hľadá. Prvý člen tohto paralelizmu je vysvetlený druhým členom. No stačí vysloviť len prvý člen v určitom hovorovom kontexte, so zamlčaním druhého člena, ktorý je vlastne zbytočný, pretože prvý člen sám osebe poukazuje na zamlčaný člen. Pravda, mohli by sme vydeliť aj druhý člen paralely: rovný rovného si hľadá. V takom prípade však máme pred sebou čiry aforizmus bez poetického, obrazného zafarbenia. Väčšina prísloví so zvieracími obrazmi však predstavuje prvý člen dvojčlenného paralelizmu:

Vrana vrane oči nevykole.
Dobre myšiam, keď mačky doma nieto.
Sova nevysedí sokola.
Od včely med, od hada jed.
Zverili ovcu na vlka.
Zverili psovi slaninu.
Ťažko je vlkovi zo zubov barana vydrapiť.

Podobnú štruktúru ako príslovie má v podstate aj bájka. Prvý člen bájky predstavuje alegóriu postáv a deja, druhý člen je zamlčaný. Najmä krátke bájky nám pripomínajú dvojčlenný paralelizmus. Pripomeňme si hoci známu Ezopovu bájku o hore, ktorá porodila myš:

Jedna tehotná hora mala porodiť. Vzdychala, bedákala a nariekala tak ťažko, až sa celý kraj otriasal zármutkom a zdesením. Ľudia zmámení burácaním tŕpli od hrôzy. Po tak strašnom reve a náreku porodila tá hora myš. To sa hneď rozletelo po celej zemi. Kto mal strach, dostal odvahu a všetko sa obrátilo na žart.[38]

Horatius zúžil túto bájku do príslovia: Parturiunt montes, nascitur ridiculus mus. Čiže porekadlo, ktoré vošlo do nášho bežného života: Vajatali hory, porodili myš. Je to v podstate zostručnená, na aforizmus zredukovaná bájka. Podobne tiež ezopovská bájka *Lev, vlk, koza a ovca*, ktorú spracoval Phaedrus:

Koza, vlk a ovca sa spojili s levom, aby šiel s nimi na lov. Uštvali jeleňa a rozdelili si korisť na štyri diely. Keď sa mali deliť, riekol lev: Prvý diel

---

[37] V. P. Klinger, c. d., 4.
[38] Ezop-Hollar, *Bajky*, Praha 1957.

beriem pre seba, lebo som kráľom zvierat. Druhý preto, že som silnejší než vy. Tretí patrí mne, lebo som lovil najrýchlejšie. A kto siahne na poslednú porciu, bude mať so mnou do činenia.[39]

Vo Phaedrovom spracovaní bájka vyúsťuje v týchto slovách leva: Quia nominor leo. Pretože sa volám lev (t. j. preto chcem najväčší podiel). Bájka sa opäť redukuje na prosté porekadlo.

Na druhej strane máme také príslovia a porekadlá, v ktorých by sme mohli vidieť akúsi zárodočnú formu bájky v skratke. Napríklad:

Mortuo leoni et lepores insultant. (Mŕtvemu levovi aj zajaci sa posmievajú.)

Optat ephippia bos, piger optat arare caballus. (Vôl si žiada sedlo a lenivá mrcha chce orať. Čiže nik nie je spokojný so svojím zamestnaním. Horatius.)

Si leonina pellis non satis est, assuenda vulpina. (Ak nemáš dosť kožušiny levovej, priši kúsok líščej, čiže: pridaj k sile trochu prefíkanosti.)

Kde líška drieme, daj pozor, kohút!

Každá líška svoj chvost chváli, dokiaľ si ho nepopáli a ktorá ho nemá, vraví, že je najlepšie bez neho. (Porekadlo rozvinuté v ezopovskej bájke: Líška spadla do osidla a stratila pritom chvost. Život bez najkrajšej ozdoby jej pripadal neznesiteľný a začala ostatné prehovárať, aká nevzhľadná, trápna, zbytočná vec je chvost, aby si ho dali odseknúť. — Dobre, možno máš pravdu, odpovedala jedna za ostatné, ale keby sa ti to nehodilo, nikdy by si nám to neradila.)[40]

Teda medzi príslovím a bájkou je značná štrukturálna spojitosť a azda nebudeme ďaleko od pravdy, ak budeme predpokladať aj spojitosť genetickú.

G. E. Lessing rozoznáva bájky jednoduché (einfache Fabeln) a zložité (zusammengesetzte Fabeln). Jednoduché sa vzťahujú na nejakú všeobecnú pravdu, kým zložité boli napísané podľa určitej skutočnej udalosti, na určitú, vopred zadanú tému. Bájky zložité vyslovujú kritiku skutočného a konkrétneho prípadu. Ale rovnako dobrou, ostrou a všetkým prístupnou zbraňou proti tomu, čo je vo svete špatné a zlé, zaiste môžu byť aj bájky jednoduché.[41] Sám Lessing kultivoval predovšetkým bájku, ktorú nazýva jednoduchou a ktorá je blízka epigramu, ako je napr. jeho bájka *Slávik a škovránok:*

Čo povedať o básnikoch, ktorí svoj let zameriavajú vysoko nad všetko chápanie najväčšej časti svojich čitateľov? Čo iného, než čo kedysi povedal slávik škovránkovi: priateľu, vzlietaš len preto tak vysoko, aby ťa nik nepočul?[42]

Podobnú formu epigramatickej bájky pestoval aj slovenský, neskoro klasicizujúci básnik J. Záborský vo svojich *Žehrách*, v ktorých spracovával zväčša tradičné látky, ako je jeho bájka *Veľká a malá ryba:*[43]

Stěžovala si rybka drobnorodá zhusta,
že není, jako jiné, veliká a tlustá.
Jedenkrát vešla razem s velikou do sítě;
ona umknula očkem, tamtu rybář chytě,
vytáhnul na břeh z vody. Co když vidí malá,
dobře někdy malým být, za ní zavolala.

---

[39] Tamže.

[40] Tamže.

[41] G. E. Lessing, *Abhandlungen über die Fabel, Auswahl in drei Bänden* I, Leipzig 1952, 482.

[42] G. E. Lessing, pozri pozn. 21, 437.

[43] J. Záborský, *Žehry*, Viedeň 1851, 7.

Takáto bájka je blízka epigramu predovšetkým technikou pointy. Nasýtenosťou fabuly a zacielením na rýchle rozuzlenie sa blíži k anekdote.

Niekedy je vôbec ťažko hovoriť o bájke, ale vyslovene iba o anekdote. Tak sa medzi ezopovské bájky dostala anekdota *Starec a smrť:*

Jeden starec narúbal v lese dreva, zviazal ho do otiepky, hodil na plecia a krivkal domov. Cestou ho prepadla únava, zhodil náklad do trávy a začal bedákať a volať smrť, aby skoncovala s jeho biednym životom. Keď zubatá prišla a vyzvedala sa, prečo ju volal, odpovedal: — Aby si mi pomohla dať otiepku na chrbát. Z čoho plynie poučenie: Život je ťažký, ale smrť je horšia. Komu sa nechce do hrobu, tomu sa nepáči žiadna smrť.[44]

Príbeh nie je alegorický a preto by sme mali skôr hovoriť o parabole, než o bájke. Je zaujímavé, že v afganskom folklóre táto anekdota patrí medzi takzvané hikajaty, miniatúrne rozprávky, plné životnej múdrosti a ostrovtipu.[45]

S bájkou sa zbližuje osobitný druh anekdot, ktorých tvorba prekvitala najmä v období renesancie. Sú to krátke všedné príbehy, apoftegmy, facecie, zakončené krátkym príslovím, ktoré predstavuje svojho druhu resumé k danému životnému príbehu. Stávalo sa, že z konkrétneho životného prípadu zachyteného v anekdote vznikol aforizmus, štylizovaný na spôsob príslovia, potom konkrétny prípad sa zabudol, anekdota sa stala neaktuálnou a príslovie začalo žiť samostatným životom.[46] Je to v podstate opäť proces stláčania rozprávania do príslovia, o ktorom hovorí A. Potebňa, a s ktorým sme sa stretli aj v prípade zvieracej bájky.[47] Tak v jednej staropoľskej facecii *O sołtysie, co syn jego studował* sa príbeh končí príslovím:

Pospolicie mówią: Nie z każdego żaka ksiądz będzie, bo ono prawda:
Nie karmią łyżką nauk w Krakowie:
Kto tam ma dziatki, snadnie się dowie.[48]

Zaujímavá je v tomto ohľade práca Erazma Roterdamského, ako autora *Adagií,* zbierky prísloví gréckych a rímskych. Aby tento renesančný učenec vyjasnil zmysel jednotlivých starobylých prísloví, utiekal sa neraz k poviedkam, anekdotám, apoftegmám, faceciám.[49]

Kým stará bájka predstavuje anekdotický typ, novodobá bájka sa čoraz viac približuje k typu novelistickému. Zdá sa, že prvý krok v tomto smere urobili francúzski spisovatelia obdobia renesancie a humanizmu. Prebudil sa záujem o odkaz antiky a Ezop i Phaidrus nemohli zostať mimo tohto záujmu. Spisovatelia sa obracajú k sujetom starých bájkárov, aby ich pomocou vyjadrili svoj kritický postoj k rozličným momentom politického a sociálneho života doby. Rozširujú problematiku bájky a venujú viac pozornosti rozprávaniu.[50] Alegória

---

44 Ezop-Hollar, *Bajky,* Praha 1957.

45 *Afganskije skazki,* Moskva 1955.

46 Je. A. Ľackij, *Neskoľko zamečanij k voprosu o poslovicach i pogovorkach,* Izvestija IAN, 1897, kn. 3, 7; V. N. Peretc, *Iz istorii poslovicy,* Žurnal Ministerstva Nar. Prosv., 1898, maj, 12.

47 A. Potebňa, c. d., 12.

48 *Facecje staropolskie.* Zostavil dr. J. Kijas, Kraków 1951, 32—33.

49 J. Križanowski, *Anegdotyczne źródła przysłów,* Literatura ludowa, Warszawa 1957, č. 2, 24.

50 N. P. Kozlova, *Basni Lafontena 70-ch gg.* Učonyje zapiski Moskovskogo gos. universiteta im. M. V. Lomonosova. Vyp. 196, Moskva 1958, 304.

bájky ustupuje podrobnejšej charakteristike zvieracích postáv a opisu deja, čo azda súvisí s prebudením záujmu o individualitu. Postavy renesančnej bájky veľa hovoria, ako to môžeme pozorovať aj u Hansa Sachsa alebo Georga Rollenhagena. Niekedy obhajujú dokonca celkom protikladné hľadiská. Autori kreslia čitateľovi ich zovňajšok i okolnosti deja. Monológy, dialógy i konanie postáv tlmočia bájkárov náhľad na jednotlivé zjavy a jeho vzťah k spoločenským typom prítomnosti. Clément Marot v duchaplnej *Epištole priateľovi Léonovi* používa sujet ezopovskej bájky o levovi a myši, aby opísal svoje nešťastie. Žiada priateľa, aby mu pomohol z väzenia. Des Periers využíva antický sujet o chudákovi, ktorý našiel poklad, aby napísal novielku o príštipkárovi Zrzavcovi. Nejde mu už vôbec o mravoučenie, ale o vyobrazenie prostého človeka, o jeho charakteristiku. F. Rablais v prológu ku štvrtej knihe románu *Gargantua a Pantagruel* na základe bájkového sujetu o drevorubačovi a Merkúrovi satiricky kreslí panorámu politickej a spoločenskej skutočnosti 16. stor. V bájkach Gillesa Corrozeta je rozprávanie preťažené podrobnosťami.[51] Je zásluhou Lafontainovou, že oslobodil túto novodobú bájku od zbytočných podrobností fabuly, hoci aj naďalej pestuje novelistický typ bájky. Veď už vo svojich *Rozprávkach* sa Lafontaine ukázal ako majster veršovaného rozprávania. Prečo by teda mal lámať rámec novelistickej formy? Hľadá umeleckú formu, ktorá by bola blízka jeho *Rozprávkam,* ale ktorá by dovoľovala pojať širší okruh problémov. Takým požiadavkám zodpovedala bájka. Píše ju veršom, v mnohých prípadoch individualizuje reč postáv. Popri knižnom jazyku využíva ľudové zvraty, porekadlá a iné prvky ľudovej hovorovej frazeológie.[52] Lafontainovo chápanie žánra bájky vyplýva z jeho predslovu ku zbierke, kde sa hovorí, že podstata bájky nie je v moralizačných úvahách alebo historických exkurzoch, ale v samom obraznom rozprávaní. Lafontaine definuje bájku ako rozprávkový príklad, ktorý sa tým ľahšie a rýchlejšie zapamätá, čím je jednoduchší a zrozumiteľnejší. Predstavitelia zvieracej ríše zaujímajú básnika hlavne preto, že v ich obraze, v chovaní možno nájsť určitú zhodu s charakterom ľudí. Bájka kreslí zviera tak, že v jeho obraze ľudské črty vystupujú zvlášť zreteľne.[53] Teda Lafontainov spôsob typizácie spočíva v obnovení funkcie alegórie a v individualizácii postáv. No dominantou jeho bájky sa stáva rozprávanie s plastickým líčením žánrových scénok. Rozdiel medzi ezopovskou, anekdoticky zahrotenou bájkou a bájkou novelistickou azda najlepšie uvidíme, keď si porovnáme hoci ezopovskú bájku o mravcovi a kobylke s bájkou Lafontainovou alebo Krylovovou na ten istý sujet.

Súčasná novelistická bájka je hojne zastúpená v ruskej sovietskej literatúre v dielach Michalkova, Gribačova a i.[54]

Novelistická bájka obyčajne pozostáva z krátkeho úvodu, ktorý oboznamuje čitateľa so situáciou, ďalej nasledujú scénky alebo rozprávanie o skutku určitej postavy, rozuzlenie a autorov komentár, prípadne aforizmus.[55] Vezmime si ako príklad bájku S. Michalkova *Opitý zajac.* Bájka sa otvára scénou domácej sláv-

---

[51] Tamže.

[52] Tamže, 307.

[53] *Fables de La Fontaine,* Paris, Armand Aubrée, s. a., 14–15. N. P. Kozlova, c. d., 308.

[54] T. P. Den, *Zametki o sovremennoj basne,* Voprosy sovietskoj literatury V, Moskva–Leningrad 1957.

[55] Tamže, 357–358.

nosti u ježa. Ďalej pokračuje scénka, kresliaca zajaca ako sa opil, ako stratil dar členitej reči, ale potom ho pijatika natoľko ovládla, že sa stal príliš aktívny. Keď sa vracia lesom domov, huláka a vyhráža sa na adresu leva, ktorý sa v tom čase potuľuje v okolí. Zajko vytriezvie, keď začuje hrozné okríknutie levovo. Kulminačným bodom bájky je zajacova óda na leva. Napokon básnik pripája komentár, v ktorom sa ozrejmuje v krátkosti celý zmysel deja: prečo mocný lev prepustil na slobodu chvastavého zajaca? Lebo zbožňoval pätolizačov.

Niekedy sa nám novelistická bájka javí ako malá komédia, či fraška, keď je dejová línia sprevádzaná dialógom, ako je napríklad ezopovská bájka *Vlk a líška*, najmä však bájky Lafontainove a Krylovove. Jestvujú však aj bájky opačného typu — bájky monologické, v ktorých niet protikladu postáv. Klasickým príkladom takej bájky je ezopovská *Kohút a perla:*

Na hnojisku sa hrabal kohút a našiel perlu. — Tak drahocenná, a ležíš na najhanebnejšom mieste medzi hnojom a lajnami? S akou chuťou by ťa zdvihol lakomec, riekol kohút, ocenil by tvoju nádheru a vychválil ťa do neba! Ale ja by som radšej našiel niečo pod zub, než teba, lebo ani ja tebe, ani ty mne sa nehodíš.

Ako sme videli, bájka zjavne gravituje k narratívnym formám: k anekdote a novele (aspoň novele pôvodného typu). Snáď práve preto sa pri čítaní bájok nemôžeme zbaviť dojmu, že sa za nimi skrýva rozprávač, ktorý nie je totožný s básnikom, autorom, ale je jeho maskou. Tradícia mimovoľne spája autora s rozprávačom. Tak vzniká obraz bájkára, nech by to bol Ezop alebo Krylov, opradený reťazou anekdot. Obyčajne je to čudák, človek bezstarostný, lenivý i roztržitý, niekedy naivný. Obraz rozprávača sa však značne líši od tejto anekdotickej postavy. Najmä v novodobej bájke má celkom určité črty. Je to človek prostý, niekedy obhrublý, neotesaný, ale múdry a ironický. V bájke utrusuje svoje poznámky, prejavuje sympatie i antipatie. Podľa Vinogradova otázka obrazu rozprávača, ináč povedané, otázka expresívnych farieb a tonality narrácie v bájke je ústrednou otázkou štylistiky bájky.[56]

Napokon sa nemožno nezmieniť o vzťahu bájky k zvieraciemu eposu. Ide nám predovšetkým o francúzsky román o Rainardovi a nemecký Reinecke Fuchs. Jakub Grimm videl vo zvieracom epose pôvodnú formu, z ktorej sa vydelila bájka.[57] Tento jeho názor vyvolal svojho času veľkú polemiku, ktorá ukázala, že zvierací epos vznikol rovnakou cestou, ako každý epos — cyklizáciou menších celkov. V našom prípade by išlo o cyklizáciu viac-menej literárne opracovaných ľudových zvieracích rozprávok s alegóriou, zameranou na satirické vyobrazenie feudálnej spoločnosti.

Medzi zvieracími rozprávkami takmer všetkých národov prevláda jeden typ, v ktorom obyčajne malé, slabé, ale prefíkané zviera premôže úskočnosťou a pletichami veľké a mocné zvery. Je pozoruhodné, že veľké rozprávkové cykly sa utvárajú práve okolo týchto postáv a nie okolo silnej zveri, napr. leva alebo vlka, či medveďa, v čom treba vidieť vyjadrenie prevahy ľudového chytráctva nad hrubou silou. Vo zvieracích rozprávkach domorodcov na Pobreží slonoviny

---

56 V. V. Vinogradov, *Jazyk i stiľ basen Krylova*, Izvestija Akademii nauk SSSR, Otd. literatury i jazyka, 1945, zv. 4, vyp. 1, 37; pozri tiež: L. Ju. Vindt, *Skaz v básňach Krylova*, Izvestija Akademii nauk SSSR, OLJ, 1958, vyp. 2, 163.

57 J. Grimm, *Reinhart Fuchs*, Berlin 1834.

v Afrike vlastnosti európskeho Rainarda má pavúk,[58] u kmeňa Tindiga je to zajac,[59] v Indonézii a Malajsku zviera vedecky nazývané Tragulus Kantjil[60] (pelandok, jelenček); úlohu vlka hrá obyčajne hyena. V Pančatantre miesto nášho lišiaka zastupuje šakal. Na západe bol šakal nahradený lišiakom a na miesto pôvodného európskeho kráľa zvierat medveďa bol dosadený lev. V indických rozprávkach šakal vystupoval ako pochlebník leva a živil sa z ostatkov jeho koristi, tam z neho tiež urobili kráľovského radcu a ministra a tento šikovný sluha často nadobúda prevahu nad svojím mocným pánom. Stredoveký európsky zvierací epos predstavuje komicko-ironický a satirický protiklad hrdinskému eposu, vyobrazuje triumf prefíkanosti nad silou. Nakoľko ľudový je svetonáhľad, vyjadrený v dielach o lišiakovi, vidieť z toho, že taký istý ráz majú aj poviedky o Tillovi Eulenspiegelovi.[61]

Teda zvierací epos vznikol cyklizáciou drobnejších príbehov zo života zvierat okolo ústrednej postavy prefíkaného lišiaka, čo sa dialo zaiste nie bez účasti ezopovskej bájky. Jednotlivé príbehy boli založené na alegórii, o čom svedčí názov jedného z nich *Ecbasis cujusdam captivi per tropologiam*, totiž *Oslobodenie jedného väzňa, napísané inotajom*. K tomuto príbehu sa pojili *Sacerdos et Lupus, Alveradae asina, Gallus et Vulpes, Ysengrimus, Reinardus* a i., ktoré poslúžili ako prameň pre vytvorenie zvieracieho eposu.[62]

Tematické jadro bájky sa v literárnej tradícii v podstate nemení. Bájky, ktoré poznáme z indickej a gréckej literatúry sa prepracúvajú najrozmanitejšími spôsobmi. Bájka sa dostáva do určitého literárneho prostredia, organicky s ním splýva, podlieha vplyvu príbuzných foriem i príbuzných sujetov. Pritom sa zosilňujú tie momenty v bájke, ktoré sú v súlade s daným sociálnym a literárnym prostredím, prípadne sa vnášajú do bájky celkom nové prvky — štylistické, kompozičné, veršové, rozprávacie, fabulačné a pod. I výber sujetov z tradície je podmienený literárnou školou alebo sociálnou príslušnosťou bájkára. Vieme, že už Phaidrus spracúval z tradičného ezopovského repertoáru zámerne určité témy, napríklad proti mocným (*Vlk a jahňa; Krava, koza, ovca a lev*) a pod., čo bolo podmienené jeho príslušnosťou k otrockému stavu. Každý literárny smer spracúva bájku v zhode s vlastnými kánonmi. Ako hovorí L. Vindtová, každá jednotlivá bájka znamená kompromis medzi nepretržitým procesom literárneho vývinu a konzervatívnou zotrvačnosťou žánru.[63] Ako literárna škola, literárny smer nanáša na bájku svoju pečať, môžeme vidieť napr. v tom, ako celkom ináč je poňatá bájka u sentimentalistov oproti tradičnej ezopovskej bájke. Už Jakub Grimm vystihol jednu črtu zvieracej bájky, totiž že zvieratám sa v bájke pripisuje viac nečností, nerestí, nedostatkov než ľudských čností, akoby sa zhoda medzi ľuďmi a zvieratmi vyčerpávala živočíšnou stránkou povahy.[64] Teda čnostní hrdinovia a šťastlivé rozuzlenie je v bájke dosť zriedkavé.

---

[58] *Aura Poku.* Aufgenommen und in Auswahl herausgegeben von Dr. H. Himmelheber, Eisenach 1951.

[59] *Das Zauberhorn.* Aufgenommen und herausgegeben von Prof. Dr. Ludwig Kohl-Larsen, Eisenach 1956.

[60] *Die Insel der schönen 'Si Melu.* Vyd. dr. H. Köhler, Eisenach 1952, 220—221; *Der malaiische Reineke Fuchs.* Vyd. dr. Ed. Kläsi, Frauenfeld 1912.

[61] N. Daškevič, c. d., 35.

[62] Tamže, 37.

[63] L. Vindt, *Basňa kak literaturnyj žanr.* Sb. Poetika III, Leningrad 1927, 87.

[64] J. Grimm, c. d., 14.

Výnimku tvorí práve bájka sentimentálna, u francúzskeho Floriana a ruských karamzinistov, kde sú veľmi rozšírené bájky typu vzájomnej pomoci (napr. holub zachráni mravca — mravec zachráni holuba; ezopovská bájka spracovaná v sentimentálnom duchu). Pochopíme to, keď si uvedomíme, že i v sentimentálnom románe a novele tak isto musela zvíťaziť čnosť a šťastlivé rozuzlenie bolo takmer záväzné. Proti alegorickej bájke so satirickou tendenciou sentimentalizmus staval bájku ako malý žánrový obrázok, sociálna zaostrenosť ustupovala idylickému poňatiu života. Poetika sentimentalizmu si vyžadovala intimitu, venovanie sa drobným domácim citom. V tomto ohľade je tiež príznačný názor sentimentalistu J. J. Rousseaua, ktorý vyslovil vo svojom pedagogickom románe *Emil*. Podľa neho z alegorickej bájky možno skôr vyťažiť príklady neresti než lekcie čnosti. Romantická škola podľa všetkého vôbec nepestovala bájku.

Z týchto niekoľkých pohľadov na problémy poetiky bájky vyplýva, že žáner ako taký ďaleko presahuje rámec normatívnej poetiky. Jeho poetika je v skutočnosti oveľa bohatšia a závisí od mnohých faktorov, ktoré vynikajú iba pri použití typologicko-genetickej porovnávacej metódy. Jestvuje akási základná norma bájky, záväzná pre každého bájkára, na ktorú sa orientuje kánonická poetika, ale treba povedať, že bájka mimo priestoru a času neexistuje.

JAKOV E. ELSBERG

PROBLÉMY REALIZMU A ÚLOHY LITERÁRNEJ VEDY

(II. časť)

4.

V predchádzajúcej časti sme sa podrobne zastavili pri základných teoretických predpokladoch štúdia realizmu. Teraz môžeme prejsť ku konkrétnejším otázkam teórie a dejín realizmu, nadhodeným v diskusii. Náš prehľad začneme otázkou: do ktorého času, do ktorého obdobia treba zaradiť vznik a formovanie realistickej literatúry?

V diskusii odznelo o tejto otázke mnoho názorov. Vznik realizmu (vo vzťahu k literatúram európskych národov) sa kladie do obdobia: európskej antiky; západoeurópskej renesancie; na koniec 18. stor. v západnej Európe; na začiatok 19. stor. a do tridsiatych a štyridsiatych rokov 19. stor. v celoeurópskom meradle. Tieto názory sa principiálne odlišujú od koncepcie „realizmus — antirealizmus" tým, že všetky ostávajú alebo sa usilujú ostať na pôde historického skúmania. Jedným z najviac rozšírených a najviac argumentovaných názorov je, že realizmus vznikol približne v druhej tretine 19. stor. Stúpenci tohto názoru, menovite N. Konrad a D. Blagoj hovoria, že práve v tomto období vnikol realizmus ako metóda a smer do všetkých európskych literatúr, pretože v umeleckej praxi podľa nových princípov zobrazoval typické charaktery a celkový stav spoločenského života. Práve 19. storočie bolo mimoriadne bohaté na klasické realistické diela. Obzvlášť vtedy dosiahol jazyk umeleckej literatúry novú etapu vo svojom vývoji. Vtedy tiež vznikla estetická teória realizmu a objavil sa aj samotný termín.

V 19. stor. realizmus naozaj vstúpil do novej fázy svojho vývoja, prvýkrát sa stal dominujúcou (hoci nie jedinou) a pritom uvedomelou tvorivou metódou európskych literatúr a v druhej polovici storočia nadobúdal čoraz značnejšiu špecifickú váhu aj vo východných literatúrach. V tomto ohľade je argumentácia stúpencov uvedeného názoru veľmi cenná. Predsa však tvrdenie, že realizmus ako tvorivá metóda vznikol iba v druhej tretine 19. stor., zastiera podľa našej mienky *historickú úlohu a silu realizmu v porovnaní s inými tvorivými metódami.* Zatieňuje fakt staročného rastu špecifickej váhy realizmu vo svetovej literatúre, jeho postupnú zmenu na *dominujúcu* metódu, ktorá sa vyznačuje — predovšetkým v socialistickom realizme — rozmanitosťou foriem a štýlov. Zo zúženej predstavy o historickej ceste realizmu vyplýva i to, že sa Shakespeare a Cervantes, Goethe i Diderot a vôbec západoeurópska literatúra renesancie a osvietenstva kladie za hranice realizmu a samotná predstava realizmu sa

obmedzuje na zvláštnosti, ktoré sa prejavili v kritickom realizme. Avšak ani predstavitelia názoru, že realizmus vznikol v 19. stor., nepopierajú vývoj realistických *tendencií a prvkov* v predchádzajúcich obdobiach literárneho vývinu. Napríklad nezavrhujú význam Shakespeara, Diderota a Goetheho pre rozvoj realizmu.

V. Žirmunskij, ktorý taktiež zastával tento názor, vidí „zárodky klasického realizmu v prísnom význame slova" v Anglicku 18. stor. v tvorbe Defoea, Fieldinga, Smolleta (Voprosy literatury, 1957, č. 6, 55). Ešte menej rozporov je okolo problému začiatkov realizmu v ruskej literatúre, kde podľa mienky väčšiny bádateľov bohatý a mnohostranne rozvitý realizmus vystupuje prvýkrát u Puškina.

Zúženej predstave o historickej ceste realizmu odporuje názor, ktorý vidí realizmus sformovaný už v antickej literatúre. Jeho stúpenci obyčajne radšej nedokazovali svoje tvrdenia. Pokusy oddeliť tvorivú metódu antiky od metódy realizmu vyvolali u nich iba nemotivované pobúrenie. Pritom nielen Achyla, ale aj bohov Olympu skúmali ako typické charaktery v typických okolnostiach... Tu sa v podstate opäť prejavil názor, že všetko dobré v umení (začínajúc od zobrazenia bizónov v predhistorických dobách) je realizmus a že sa nepatrí nedať toto označenie hocičomu dobrému. V. Asmus vtipne vyvrátil podobný prístup k štúdiu antickej literatúry a postavil proti nemu princípy skutočne vedeckého, konkrétnohistorického skúmania realizmu (Voprosy literatury, 1957, č. 5). Všetko to dokazuje, aká potrebná je špeciálna a konkrétna analýza tvorivej metódy antickej literatúry v rôznych obdobiach jej vývinu. Krokom vpred je v tomto ohľade stať V. Jarcha *Obraz človeka v gréckej literatúre a v dejinách realizmu* (Voprosy literatury, 1957, č. 5). Autor článku správne kritizuje niektoré moje formulácie, keď odmieta predstavu zjednodušenia vonkajších závislostí skutkov hrdinov antickej tragédie od „božských síl". Vedľa tohto však rád zabúda, že *uvedomenie si* tejto závislosti žilo v antickom človeku a pravdivo sa odrážalo v antickom umení. S týmto uvedomovaním sa svojrázne spájal pocit *slobody* konania. Ak by bolo antickému umeniu celkom cudzie, potom by mytológia nebola bývala jeho pôdou.

Uvedené spájanie možno ilustrovať na nasledujúcom príklade. V Sofoklovej tragédii *Kráľ Oidipus* prorok Tiresias odmieta odhaliť Oidipovi osudné tajomstvo. Pritom hovorí: „Všetko sa splní, hoci by som aj mlčal." Tiresias si teda uvedomuje slobodu svojho konania, môže tajomstvo zachovať i rozhlásiť, priebeh udalostí sa tým však nezmení, vôľa bohov, predpoveď orákula sa vyplní. I. Tronskij preto celkom správne poznamenáva, že „oproti obmedzenosti ľudských vedomostí stojí u Sofokla božská vševedúcnosť" *(Dejiny antickej literatúry*, Učpedgiz 1957, 2. vyd., 134). V. Jarcho, žiaľ, obchádza túto stránku problému. Vždy však starostlivo (hoci podľa môjho názoru nie vždy presvedčivo) odôvodňuje svoje hľadisko, ba dokonca je ochotný nepokladať antickú literatúru za realistickú, pravda, predpokladajúc, že tento termín sa bude vzťahovať iba na realizmus 19.—20. stor.

Pre pochopenie súvisu antickej literatúry s nasledujúcim umeleckým vývojom ľudstva, obzvlášť s realizmom renesancie, má veľký význam štúdia V. Lazareva *Umenie protorenesancie* (Moskva 1956). Zakladá sa predovšetkým na materiáli talianskeho maliarstva, najmä na tvorbe Giotta ako zakladateľa „európskeho realizmu", ale dotýka sa aj literatúry tohto obdobia, obzvlášť Danteho. Lazarev poznamenáva, „že talianske umenie 13. stor. vsiaklo do seba štyri mohutné prúdy: románsky, byzantský, gotický a antický" (str. 57) a zdôrazňuje

pritom *zvláštne* miesto *antickej* tradície pri vzniku raného realizmu. Na rozdiel od iných tradícií, prijatých umením 13. stor., antickosť „nemala rub, nezahrnovala v sebe nič také, čo by mohlo zadržať rozvoj realistických tendencií" (str. 64). Ale predsa sa pred nami zreteľne vynoria principiálne rozdiely medzi umením ranej talianskej renesancie a antiky: „Antické maliarstvo zdá sa nám stále primitívnym v porovnaní s maliarstvom Giotta. Hociktorá antická freska alebo mozaika ľahko sa rozpadá na jednotlivé, do seba uzavreté, plastické obrazy. Medzi týmito obrazmi existuje kompozičná spätosť, ale obyčajne je slabo vyjadrená... Tento antický typ maliarskeho ponímania... definitívne prekonáva Giotto... V jeho dielach sa všetko zakladá na *vzájomnom* pôsobení častí... Od tých čias sa maliari usilovali znázorniť nie statické, do seba uzavreté obrazy, ale zložité javy, zahrnujúce množstvo prvkov, ktoré boli v stálom vzájomnom pôsobení. Po Giottovi sa realizmus rýchle stáva vedúcim smerom v európskom umení" (str. 185—6). Autor tohto článku ako i mnohí iní bádatelia sa domnieva, že v západnej Európe realizmus vznikol v období renesancie, keď sa podľa Engelsových slov odohral „najväčší progresívny prevrat, ktorý ľudstvo tých čias prežilo", keď „vznikla nová, prvá moderná literatúra".[1]

Toto hľadisko, presnejšie hypotézu počas diskusie viac alebo menej podrobne odôvodnili vo svojich článkoch najmä S. Petrov a R. Samarin (Voprosy literatúry, 1957, č. 2 a č. 5). Najmä v Samarinovom článku osobitnú pozornosť si zasluhuje formulácia otázky *historizmu* realistickej renesančnej literatúry ako jednej jej novátorskej vlastnosti. Preto je veľmi podstatná v jeho článku charakteristika prehĺbeného historizmu v tvorbe Shakespeara, obzvlášť v *Búrke*, hoci je ešte len zbežná.

Nechceme rozvíjať a tým menej opakovať našu argumentáciu otázky vzniku realizmu za renesancie. Predovšetkým predchádzajúca diskusia dáva možnosť a žiada od nás, aby sa štúdium daného problému dostalo na vyššiu úroveň. Chceli by sme iba v krátkosti odpovedať na výčitku, ktorá sa neraz dostáva stúpencom tohto názoru: či nezveličuje úlohu buržoázie vo vývoji svetovej kultúry, či nepriznáva, že predovšetkým buržoázii vďačíme za realizmus? V skutočnosti klásť vznik realizmu do renesancie znamená vidieť, ako sa v tomto období zjavuje v súvise s pokrokovým prevratom vo všetkých oblastiach života „nová, prvá moderná literatúra" (Engels). Táto literatúra vznikla a rozvíjala sa v úzkom spojení s rozvojom buržoázie, ktorému pomáhala svojou kritikou feudalizmu a cirkvi, propagandou humanistických ideálov, svojím duchom „radostnej slobodomyseľnosti", ktorá sa čoraz viac zakoreňovala, ako poznamenáva Engels, u románskych národov.[2] Ale realistická renesančná literatúra nebola obmedzená v buržoáznom zmysle. Sociálne konflikty epochy, ktoré už poukazovali na „budúce triedne boje",[3] ako poznamenáva Engels, schopnosť kresliť život v zložitých vzájomných vzťahoch jeho javov, v jeho protikladoch, v kontrastoch, a hlboká pravdivosť dovolila realizmu renesancie zobraziť aj záporné stránky buržoázneho životného štýlu, ako to urobil napr. Shakespeare, keď podľa Marxových slov znamenite znázornil podstatu peňazí v buržoáznej spoločnosti. Pre pochopenie umenia tých čias veľký význam má Engelsova charakteristika vynikajúcich ľudí renesancie: „Ľudia, ktorí položili základy modernému panstvu

[1] K. Marx—F. Engels, *O umení*, Bratislava 1954, 201.
[2] Tamže.
[3] Tamže, 200.

buržoázie, boli všetko, len nie buržoázne obmedzení... Ľudí tejto doby ešte nezotročila deľba práce, ktorej obmedzujúce a zjednostraňujúce účinky tak často vidíme u ich nástupcov."[4]

Realizmus, preniknutý najhlbším optimizmom, nevznikol v období renesancie zásluhou buržoázie, ale preto, že umenie tých čias bolo už oslobodené od tlaku feudalizmu i teológie a súčasne nepociťovalo ešte urážajúci tlak buržoáznej obmedzenosti a všednosti. Všetko to dosvedčuje, aká je dôležitá historicky konkrétna charakteristika každého obdobia vývoja realizmu, korelovaná so správnym chápaním celého umeleckého vývoja ľudstva. Pritom je nutné — ale nie veľmi ľahké — vyhnúť sa schematizmu, ktorý tiesni pod sebou estetickú osobitosť jednotlivých javov literatúry. Pamätajme, že takýto schematizmus je voda na mlyn empirizmu, pokúšajúcemu sa využiť také chyby pre nihilistické a v podstate antimarxistické odmietanie zákonitosti literárneho procesu.

Článok S. Petrova *O realizme ako umeleckej metóde* je užitočný ako jedna z prvých prác, pokúšajúcich sa dať systematickú charakteristiku základných období vývoju realistickej literatúry, metódy realizmu. Avšak šírka formulácie problému v rade prípadov spája sa tu so schematizmom. Dotkneme sa napríklad definície realistickej literatúry obdobia osvietenstva. K jej základným črtám podľa autora patrí „rekonštrukcia spoločenského prostredia, jeho vplyvov na charaktery ľudí, vystihnutie závislosti človeka od okolností, spojených s jeho spoločenským postavením". Podľa slov S. Petrova „v dramaturgii Diderota, s menšou presnosťou aj u Voltairea človek... sa črtá ako typ určitého spoločenského prostredia". Ďalej sa tu nachádza takáto zovšeobecňujúca charakteristika realizmu osvietenstva: „Bol to nový gigantický krok vpred vo vývoji realizmu, ako metódy umeleckej rekonštrukcie života človeka a spoločnosti, pričom hneď za psychologickým determinizmom vzniká aj *sociálny determinizmus* v zobrazení tohto života" (Voprosy literatury, 1957, č. 2, 14—15, 17).

Realisti osvietenského obdobia venovali naozaj viac pozornosti spoločenským okolnostiam a podmienkam ľudskej činnosti. Ale stadiaľ je ešte ďaleko k „sociálnemu determinizmu", ktorý zreteľne vystupuje v realizme 19. stor. a pritom sa v priebehu tohto storočia mení, ako presvedčivo ukázal A. Ivaščenko (Voprosy literatury, 1957, č. 1, 30—34). S. Petrov príliš dôveruje výrokom samotných osvietenských spisovateľov, najmä Diderotovi. Nie všetky úlohy, deklarované v ich estetických programoch, sa uskutočnili v umeleckej tvorbe. Osvietenci v súlade s osobitosťou svojho svetonázoru a spoločenských podmienok, ktoré ich obklopovali, nepoznali v dobe boja proti feudalizmu práve tento sociálny determinizmus ako povedomie závislosti od buržoáznej mamony. Prvýkrát bol klasicky stelesnený v Balzacovej tvorbe. V strede pozornosti osvietencov nebola objektívna závislosť človeka od okolností, ktoré ho obklopovali, ale problém *výchovy*. Osvietencov neobyčajne vábili experimenty s hrdinami, uvedomelá a cieľavedomá *zmena* podmienok, dovoľujúca podrobiť skúške ich charaktery (napr. *Faust, Dobrodružstvo Robinsona Crusoea, To nie je rozprávka* Diderota), alebo *vytvorenie* najvhodnejších podmienok pre rozkvet a obohatenie osobnosti (napr. Goetheho *Wilhelm Meister* a *Emil* Rousseaua). Zmena a vytváranie podmienok nebolo, prirodzene, subjektivisticky svojvoľné, odporujúce životnej pravde. Ale predsa bolo v tom cítiť ruku a vôľu spisovateľa, uvedomujúceho si svoje právo vytvárať okolnosti. Pre tvorivú metódu osvietencov je

---

[4] Tamže, 201.

neobyčajne príznačný *Prológ v nebi* k Faustovi. Tu sa Hospodin a Mefistofeles hádajú o tom, čo je Faust. Dohodnú sa na skúškach, cez ktoré hrdina musí prejsť, aby odhalil skutočnú podstatu svojho charakteru. Hospodin dovoľuje Mefistofelovi urobiť tento experiment:

Nu dobrá, to už věc je tvoje!
Buď urván jeho duch od svého zdroje!
Veď, ačli jej znáš proniknout,
v svou nízkou oblast jeho pout
a zahanben pak vydej svědectví,
že dobrý člověk ve svém temném vření
přec o jediné pravé cestě ví.

(Preklad O. Fischera.)

V tom práve je podstata, že osvietenci sa cítili byť ešte omnoho slobodnejšími od podmienok spoločenského života, než ako to mohli cítiť realisti 19. stor. Prirodzene, ani tendencia, ktorú sme vyzdvihli, nebola dominujúcou v realizme 18. stor., avšak jej špecifická váha je taká veľká, že by bolo celkom nesprávne ju ignorovať. V opačnom prípade nemožno si vysvetliť zákonitosti, v súlade s ktorými dosiahol „výchovný román" v osvietenskej literatúre takého širokého rozmachu v rôznych svojich variáciách.

Ďalším príkladom schematizmu je pokus S. Petrova urobiť analógiu medzi historickou úlohou, ktorú zohrali v rozvoji realizmu Puškin a Balzac. Tento pokus už kritizoval V. Vinogradov (Voprosy literatury, 1957, č. 9). Je celkom zrejmé, že v tvorbe veľkého ruského básnika nikdy nehrali „nedokonalosti života" takú podstatnú úlohu, akú majú u Gogoľa a Balzaca. Práve preto Puškin tak výrazne stelesnil krásu skutočnosti, čo sa nepodarilo nijakému neskoršiemu kritickému realistovi. Ide o to, že v Puškinovej tvorbe spájajú sa charakteristické črty kritického realizmu s črtami predchádzajúcich období realizmu.

Zastavili sme sa na príkladoch, v ktorých sa prejavil schematizmus, pretože podobné chyby sa dosť často vyskytujú v literárnovedných prácach a nedovoľujú stanoviť skutočnú estetickú osobitosť určitých literárnych diel. Výskum zákonitostí vývoja realizmu nijako nesmie viesť k tomu, aby sa ním podchytené javy zbavovali individuality. Široké zovšeobecňovanie nemožno dosahovať na úkor, ale pomocou konkrétnosti a presnosti, historickej a estetickej analýzy príslušného materiálu.

Pokusy zostavovať schémy, ignorujúce *národnú svojráznosť*, musia skôr či neskôr stroskotať. Pre charakterizovanie tejto svojráznosti už v medziach západnej Európy stačí poukázať na nemeckú literatúru, kde sa realizmus formuje zjavne neskoršie ako v iných literatúrach. Treba študovať *zákonitosti* historického vývoja *svetovej* literatúry, ale tak, aby sa toto štúdium zakladalo na konkrétnej charakteristike svojráznosti *každej* národnej literatúry v nerozlučnom spojení so spoločenským a umeleckým životom každej krajiny.

N. Konrad odhaľuje lákavé perspektívy, keď hovorí o „literatúre čínskeho humanizmu 8.—12. stor." a porovnáva ju s príslušnými obdobiami vývoja iných východných a európskych literatúr. N. Konrad nespúšťa zo zreteľa svojráznosť týchto literatúr a súčasne poukazuje na možnosť štúdia „ešte jednej epochy veľkého spoločenstva literatúry — svetovej humanistickej literatúry" (Voprosy literatury, 1957, č. 1, 72). Bolo by trápnym pedantizmom, hodným „cechu učen-

cov", vysmievaného Gercenom, upravovať cesty takémuto štúdiu. Iba poznamenávame, že je veľmi plodné pri skúmaní každého teoretického problému nájsť a podrobiť analýze tú národnú literatúru alebo to obdobie vývoja, ktoré môže mať pre daný problém význam klasického vzoru. To nám dovolí nájsť najkratšiu cestu k nášmu cieľu. Spomeniem v tejto súvislosti Marxove slová z *Predslovu* k prvému vydaniu *Kapitálu*: „Fyzik sleduje prírodné procesy buď tam, kde sa prejavujú v najvýraznejšej forme a sú najmenej skreslené rušivými vplyvmi, alebo, ak je to možné, robí pokusy v podmienkach, ktoré zabezpečujú čistý priebeh procesu. V tomto diele mám prebádať kapitalistický spôsob výroby a jemu zodpovedajúce výrobné a výmenné vzťahy. Klasickou krajinou tohto spôsobu výroby je dodnes Anglicko. To je dôvod, prečo svoj teoretický výklad ilustrujem hlavne na Anglicku."[5]

V súčasnej dobe naliehavou úlohou našej vedy je práve formulácia teoreticky efektívnych „pokusov", teoretické skúmanie na *klasickom* historicko-literárnom materiáli. Pritom je zrejmé, že pre teoretické pochopenie určitej stránky literárneho vývoja bude nevyhnutné uviesť materiál rôznych národných literatúr. Tak napríklad pre štúdium realistickej autobiografickej prózy začiatku 19. stor. treba uvádzať predovšetkým nemeckú literatúru, klasické dielo Goetheho. Pre štúdium romantickej poémy — anglickú literatúru, dielo Byrona. Je zrejmé, že ďalším špeciálnym štúdiom určitej národnej literatúry môžu sa v istom zmysle doplniť teoretické závery. Ak však správne vyberieme klasický materiál, základy týchto záverov nebudú môcť byť otrasené.

5.

V súvislosti s otázkou formovania realizmu v období jeho vývoja vynára sa, prirodzene, problém vzájomného vzťahu realizmu a iných tvorivých metód. Tento problém stavia v spomínanom článku R. Samarin. Jeho formulácie dovoľujú nám novým spôsobom chápať literárny zápas renesancie.

Zastavíme sa podrobnejšie pri článku A. Jelistratovovej *K problému vzájomného vzťahu realizmu a romantizmu* (Voprosy literatury, 1957, č. 6). Bádateľka vychádza zo skúsenosti anglickej literatúry z konca 18. a začiatku 19. stor. Charakterizuje svojráznosť romantickej metódy a zdôrazňuje neopodstatnenosť pokusov vidieť v romantizme iba „formy realizmu", jeho viac alebo menej zhoršený variant. Autorka podrobne skúma svojráznosť romantických obrazov. Na príkladoch z tvorby Blakeho, Shelleyho (ozajstný klasický materiál pre vytýčenú úlohu!) a iných romantikov A. Jelistratovová dochádza k záveru, že o obrazoch, ktoré títo vytvorili, „ťažko hovoriť ako o nejakých typických charakteroch vo vlastnom zmysle tohto slova. Pre to nemajú dosť teploty, konkrétnej živej individuálnosti, toho ‚zvláštneho', bez čoho je skutočná realistická typickosť obrazov nedosiahnuteľná" (str. 36).

Toto zovšeobecnenie možno plne aplikovať na celý rad romantických obrazov, vytvorených v iných obdobiach a v iných literatúrach. Spomeňme si, napríklad, na rozhovor Dantona, Robespierra a Marata v Hugovom rmáne *Deväťdesiat tri*. Tu činitelia revolúcie vystupujú skôr ako stelesnenie rôznych stránok revolučného živlu než ako typické charaktery. Ale téza, ktorú Jelistratovová presved-

---

[5] K. Marx, *Kapitál*, zv. 1, Bratislava 1955, 16.

čivo odôvodňuje, presnejšie jej možné použitie, žiada si ďalšie preverenie na rozsiahlejšom materiáli. Je celkom pravdepodobné, že môžu existovať romantické obrazy s rôznym vzájomným vzťahom čŕt, ktoré sú relatívne blízke typickým charakterom, a čŕt, dovoľujúcich vidieť v nich stelesnenie symbolického skladu. Zdá sa napríklad, že v obraze Childe Harolda je tento vzťah iný ako v obrazoch Povstania Islamu Shelleyho.

A. Jelistratovová špeciálne rozoberá úlohu, ktorú zohral romantizmus, vystriedavší osvietenský realizmus v estetickej príprave nasledujúceho vývoja realistickej literatúry. Tým sa zdôrazňuje zložitosť možných súvislostí medzi rôznymi metódami v literárnom vývoji. Nijako nemožno súhlasiť s kritikou, ktorej podrobil Jelistratovovej prácu Pospelov v článku *Sporné otázky realizmu* (Voprosy literatury, 1958, č. 3). Na rozdiel od Pospelova sa nám zdá, že Jelistratovovej článok umožňuje pochopiť princípy, na základe ktorých romantici zobrazovali skutočnosť (a tieto princípy nijako nemožno miešať s *prostriedkami* zobrazovania), t. j. pochopiť ich tvorivú metódu. A. Jelistratovová poukazuje, že táto metóda zodpovedala svetonázoru romantikov, ktorí sa prevažne sústreďovali na zobrazenie histórie a súčasnosti v mohutnom, ale vtedy ešte v mnohých súvislostiach záhadnom živelnom hnutí, v zápase navzájom nepriateľských titanských síl — vystupujúcich ako „výplod neba a pekla, zosobnenie času a priestoru“ (str. 34), ničenia a tvorenia. Týmto princípom sa podriaďovali prostriedky umeleckého zobrazenia, ktorými sa vyznačoval romantizmus ako reakcia na ideológiu a realizmus osvietencov.

Je prirodzené, že problém vzájomných vzťahov realizmu a iných tvorivých metód možno skúmať z najrozličnejších aspektov, ktoré sa často určujú tým, aké metódy sa práve s realizmom porovnávajú. Takéto vzájomné vzťahy môžu byť veľmi zložité. Práve tejto stránky otázky sa dotýka A. Ivaščenko na materiáli tvorby Zolu a iných francúzskych spisovateľov hlavne v druhej polovici 19. stor. A. Ivaščenko správne poznamenáva, že „u Zolu sú celé diela napísané v duchu naturalizmu“, a ďalej hovorí: „Či nie je načase položiť otázku, že v Zolových *realistických* románoch hrajú prvky naturalizmu druhoradú úlohu a často sa u *neho podriaďujú zákonom realistickej typizácie.* Musíme tu počítať s novou črtou realizmu druhej polovice minulého storočia a začiatku storočia nášho, v ktorom protirečivo pôsobili prvky „naturalizmu“. U realistov — Flauberta, Zolu, Maupassanta, Daudeta, Hardyho, Ibsena, Dreisera majú naturalistické prvky svoje miesto, v jednom prípade dôležitejšie, v druhom menej dôležité, v sústave umeleckých prostriedkov a *podriaďujú sa logike realistického odhalenia skutočnosti.* Avšak mnohí iní nasledovatelia Zolovej teórie prijali naturalizmus ako metódu, čo sa zhubným spôsobom prejavilo na ich tvorbe a viedlo ich k dekadencii“ (Voprosy literatury, 1957, č. 1, 42).

Nazdávam sa, že táto zaujímavá a v podstate správna myšlienka si žiada ďalšie spresnenie. Predovšetkým nemožno uznať toto zovšeobecnenie rozvoja realizmu v druhej polovici 19. stor. za absolútnu zákonitosť. Nielen ruský realizmus, ale napríklad ani France temer nemá „naturalistické prvky“. Ďalej zrejme treba rozlišovať podriaďovanie „naturalistických prvkov“ logike realizmu a ich *kvalitatívne prepracovanie* na jednej strane, od *začlenenia* naturalistických motívov do realistického rozprávania, čím sa toto stáva plytším. Ale či sme vôbec oprávnení hovoriť v prvom prípade o „naturalistických prvkoch“, nakoľko už boli rozložené a prekonané?

Analogické otázky nastoľuje na materiáli poézie Bloka a mladého Majakov-

ského V. Percov v článku *Realizmus a modernistické prúdy v ruskej literatúre začiatkom 20. stor.* (Voprosy literatury, 1957, č. 2), keď sa dotýka prechodu týchto básnikov k realizmu. Ale ešte stále sa nedokázalo, či možno vôbec hovoriť o Blokovom realizme. Zaujímavé sú v tejto súvislosti úvahy J. Tagera, ktorý pokladá Bloka v celej jeho tvorbe za romantika. Zato nesporná je otázka smeru vývoja Majakovského. V. Percov poznamenáva, že „i mladý Majakovskij hľadal svoju cestu k realizmu, hoci ostával na pôde estetiky modernizmu a ešte sa opieral o okovy, ktoré sám trhal. Je všeobecne známe, že v zložitej zliatine tradícií Nekrasova a práve uznaného Whitmana, básnikov Iskry a Rimbauda, u Majakovského osobitnú úlohu zohrala poézia Andreja Bieleho" (str. 63). Samotný Majakovskij hovoril, že si ho „podmanila novota formy Bieleho". Autora *Oblaku v nohaviciach* vábila u Bieleho, ako poznamenal V. Percov, ľahkosť „zlučovania kozmického a všedného" v jednom a tom istom obraze, voľnosť „prechodu emócií z jedného plánu k druhému" (str. 64). Ale „vnem času a priestoru u modernistu Bieleho charakterizuje odpútanie sa od zeme: súradnice umenia sú celkom iné ako súradnice spoločenského života". Ale Majakovskij prekonával modernizmus a bojoval s ním. „Keď Majakovskij v Oblaku v nohaviciach prvýkrát vážne mohol napísať ‚O svojom', keď ostro postavil do stredu sociálnu tému, vtedy sa budúci básnik odkláňal práve od neba modernistov, ktorému vyzývavo prikazoval: ‚Zložte klobúk'" (str. 64). Keď teda hovoríme o vzájomnom vzťahu rôznych tvorivých metód, musíme pamätať na prípady, keď sa v určitej zhode jednotlivých štylistických foriem skrývajú pólovo protikladné ideové tendencie, ktoré čoraz viac narušujú túto zhodu. Bolo by vulgarizáciou túto zhodu zamlčovať, ale veľkou chybou by bolo nevidieť rozdielnosť obsahu. Percov sa jednému i druhému šťastne vyhol.

Pri štúdiu súvislostí medzi rozličnými tvorivými metódami sú dôležitým kritériom ideovoumelecké princípy zobrazenia človeka, vytvorenia charakteru. V tejto súvislosti je zaujímavý článok D. Lichačeva *Pri predzdrojoch realizmu ruskej literatúry* (Voprosy literatury, 1957, č. 1). Autor obsažne a konkrétne sleduje evolúciu týchto princípov na materiáli ruskej literatúry 11. a 12. stor., analyzuje „umelecko-poznávacie objavy" tohto obdobia, ktoré hrali dôležitú úlohu pri príprave ruského realizmu. Je veľmi dôležité, že D. Lichačev neskúma zvláštnosti literatúry tejto doby ako výsledok „neschopnosti" spisovateľa, neschopného podať realistický obraz života, ani ako výsledok „nedokonalosti" jeho štýlu. Podľa jeho mienky *umelecká metóda* daného smeru alebo spisovateľa sa organicky vyznačovala týmito zvláštnosťami. Hovorí: „Spisovateľ nie preto neznázorňoval životné prostredie, obklopujúce človeka, že by ho nevedel znázorniť, ale preto, že to bolo v protiklade s jeho chápaním predmetu literatúry a v prvom rade s jeho umeleckou metódou" (str. 85).

Zavrhuje sa teda taká metóda štúdia, ktorá posudzovala každý jav predchádzajúci realizmu iba podľa toho, nakoľko „nedosahoval" po realizmus a podľa toho, koľko je v ňom „realistických prvkov". Článok D. Lichačeva ukazuje, že historické stanovenie realizmu úplne objasníme iba vtedy, keď pochopíme podstatu tvorivých metód, ktoré realizmu predchádzali a pripravovali ho. V súvislosti s otázkou princípov zobrazenia človeka musíme uviesť mienku J. Tagera, ktorý nesúhlasí s mojou mienkou, že dôležitou črtou realistických typických charakterov je ich „samostatný vývin". Oponent chce v tomto vidieť prejav „všeobecného zákona umenia" nevyhnutného pre všetky metódy (Voprosy literatury, 1957, č. 4, 74). Táto otázka by si vyžadovala zvláštne štúdium. Teraz

chcem povedať iba toľko, že v danom prípade som mal na mysli podľa môjho názoru krajne dôležitú zvláštnosť zobrazenia charakterov v realizme, ktorú možno ilustrovať nasledujúcimi slovami L. Tolstého z listu F. Tiščenkovi: „Žite životom opisovaných osôb, opisujte v obrazoch ich vnútorné pocity, a samotné osoby urobia to, čo majú podľa svojich charakterov urobiť..." (*Ruskí spisovatelia o literárnej práci,* zv. 3, str. 570). Môžeme tiež uviesť slová Tolstého o Vronskom, ktorý sa pre samého autora *Anny Kareninovej* „neočakávane" začal strieľať. To nemohlo byť ani v antickej, ani v stredovekej literatúre, kde charaktery neboli tak hlboko individualizované a nemali taký vnútorný dynamizmus, ani v klasicizme a romantizme, kde boli charaktery v určitom stupni „dané" a vyznačovali sa apriórnymi vlastnosťami. Nerozvíjali sa sami od seba, ako poznamenal vo svojom príspevku N. G e j (Voprosy literatury, 1957, č. 4). Širšie odôvodnil túto otázku G. P o s p e l o v v článku *Sporné otázky realizmu* (Voprosy literatury, 1958, č. 3). S mojím tvrdením v podstate súhlasí aj S. V a j m a n (Voprosy literatury, 1958, č. 5), avšak podstatne ho dopĺňa. Tohto problému sa dotkol aj V. R a z u m n y j (Voprosy literatury, 1957, č. 6).

6.

Prichádzame ku krajne dôležitým otázkam teórie a dejín realizmu, veľmi málo objasneným v našej vede. Rozpracoval ich V. V i n o g r a d o v v článku *Realizmus a vývin ruského spisovného jazyka* (Voprosy literatury, 1957, č. 9). V článku je hodnotné, že *zákonitosti vývinu realizmu* sa v ňom spájajú so *zákonitosťami vývoja národného jazyka.* V. Vinogradov stavia otázku: „Je možné sformovanie realizmu ako celistvej metódy, spojenej s hlbokým chápaním národných charakterov, s jemným využitím sociálno-rečových variácií celonárodného jazyka, s umeleckou rekonštrukciou charakteristických národných vlastností rôznych typov v ich slovnom vyjadrení — pred utvorením národného jazyka?" (str. 43). V. Vinogradov odpovedá na túto otázku záporne a súdi, že vývoj realizmu závisí od „postupnej fixácie celonárodnej normy spisovného vyjadrenia". Samotná táto fixácia súvisí „s prehĺbeným hodnotením živých a životaschopných prvkov ľudovej a hovorovej i spisovnej a písomnej reči" (str. 43). Jazyk ruskej literatúry, píše autor, zbližuje sa v 19. stor. „so štýlmi ľudovej a hovorovej reči a s ústnou národnou slovesnosťou" (str. 50). Toto zblíženie stáva sa akýmsi základom pre prechod literatúry k novému stupňu, pre nástup realizmu. V. Vinogradov ilustruje svoje myšlienky na konkrétnych faktoch dejín ruskej umeleckej literatúry. Je zrejmé, že tieto závery možno aplikovať aj na iné národné literatúry, hoci sám autor sa bezprostredne nedotýka tejto možnosti. Možno ich aplikovať napríklad na anglickú renesančnú literatúru ako na obdobie formovania realizmu. Tým sa obohatí naša predstava o historickej úlohe Shakespeara. Vo Vinogradovovom článku je mnoho správnych a presných kritických postrehov, namierených proti schematickým názorom na realizmus, proti koncepcii „realizmus — antirealizmus", proti snahe nájsť všade v predrealistickom literárnom vývine „realistické tendencie" (čo mení tento vývoj vcelku iba na akúsi „pokladničku" realistických prvkov), proti nedoceňovaniu svojráznosti každej národnej literatúry, proti pokusom obísť štúdium umeleckej svojráznosti socialistického realizmu atď. Súčasne však práca V. Vinogradova vzbudzuje určité otázky a námietky.

V. Vinogradov hovorí o realizme ako o metóde a o historizme ako o „metóde myslenia a literárneho zobrazenia“ (str. 48). Keď však prechádza k zložitému súvisu medzi vývojom realizmu a vývojom spisovného jazyka, má v omnoho väčšej miere na zreteli spisovný jazyk ako rezervoár, z ktorého literatúra čerpá prostriedky pre slovné vyjadrenie obrazov, ktoré vytvára (čiže obrazov, ktorými spisovateľ myslí), než samotné tieto obrazy v ich slovnom vyjadrení, t. j. samotné umelecké myslenie. Zatiaľ je zrejmé, že národný jazyk neposkytuje svoje bohatstvá iba realizmu. Formovanie národného jazyka v Rusku bolo spojené s mohutným nástupom realizmu. Postrehy V. Vinogradova nám pomáhajú lepšie objasniť umeleckú slabosť ruského romantizmu dvadsiatych rokov 19. stor., ktorý sa nedokázal oprieť o bohatstvá národného jazyka. Ale nijako sa to nedá napríklad povedať o anglickom romantizme. Preto sa nazdávame, že literárny vedec si musí na rozdiel od lingvistu objasniť predovšetkým osobitosť tvorivej metódy spisovateľa, t. j. osobitosť typu umeleckého myslenia spisovateľa. Musí pritom vychádzať zo sústavy slovami vyjadrených obrazov, vytvorenej v jeho dielach.

V tejto súvislosti sú principiálne dôležité nasledujúce, nedávno uverejnené poznámky M. Gorkého: „Poverčivý vzťah k slovu, ktoré nikdy nie je viac ako vonkajší obal javu, koža faktu... Spisovateľ-umelec sa musí učiť myslieť nie slovami, ale obrazmi. Obraz nadiktuje svoje slová a nadiktuje ich celkom správne, ak si umelec vypracoval emocionálny vzťah k obrazu — sympatiu, antipatiu. Sociálne hodnotenie“ (*Archív A. M. Gorkého*, VI, 217).

Keď V. Vinogradov skúma určité javy literatúry, nevychádza zavše z ich vnútornej logiky, ale z logiky vývoja spisovného jazyka. Takto napríklad charakterizuje Puškinovu tvorbu: „Pri svojej šírke a voľnosti, s akou Puškin zobrazoval charaktery, jeho sloh nevychádza v základe ďaleko za medze ustaľujúcej sa národnej normy literárno-jazykového vyjadrenia... Puškin vo svojom slohu veľmi obmedzene používa prvky profesionálnych a stavovských mestských dialektov (porovnaj v *Ženíchovi, Truhlárovi* a i.). Puškin sa vo všeobecnosti iba kvôli prehĺbeniu expresívno-sémantickej perspektívy znázornenia uchyľuje k farbám kancelárskej reči a k hovorovému úradníckemu dialektu, ktoré hrajú takú význačnú úlohu v štýle diel Gogoľa a Dostojevského. Slovom, Puškinovmu štýlu sú ešte cudzie výrazové prostriedky sociálno-rečovej, profesionálnej, žargónovej a čiastočne ľudovej a krajovej typizácie, takej charakteristickej pre ,realistické štýly' naturálnej školy štyridsiatych až päťdesiatych rokov“ (str. 50).

V porovnaní s tvorbou Gogoľa a Dostojevského sa teda Puškinova tvorba charakterizuje iba zo strany *obmedzenosti* jazykových prostriedkov. Preto či to skúmateľ chce, alebo nechce, čitateľ má oprávnený dojem, že Puškin je akýsi *horší* ako Gogoľ a Dostojevskij. A to nie je náhoda. S takého postupu vyplýva, že umelecká úroveň tvorby nezávisí od estetickej kvality obrazov, ktoré spisovateľ vytvára, ale od toho, aké prvky spisovného jazyka využíva. Preto sa tiež zdá, že vývoj ruskej literatúry od Puškina ku Gogoľovi (a ďalej od Gogoľa k Dostojevskému atď.) *nepozná straty*, ale sa obmedzuje iba na výdobytky. Zatiaľ však bol tento postupný vývoj bohatý na protiklady a je nesporné, že Gogoľ a ešte viac Dostojevskij obohatili síce pokladnicu umeleckého vývinu ľudstva, ale súčasne stratili niektoré estetické výdobytky predchádzajúceho obdobia.

Ak by umelecký vývoj realizmu tak priamo a bezprostredne závisel od stavu spisovného jazyka obdobia, ťažko by sa dalo pochopiť, prečo pre Tolstého štýl

a jazyk má taký veľký význam práve puškinská, a nie nejaká iná tradícia (na čo, mimochodom povedané, poukazuje i V. Vinogradov v jednej svojej práci).

Čím možno napríklad vysvetliť črty určitej zhody medzi štýlom Goetheho a štýlom Puškina (Thomas Mann dokonca nazýval Puškina „Goethem Východu“), hoci úroveň vývoja spisovného jazyka v Rusku a v Nemecku sa v tomto období podstatne líšila? Či nie sme nútení kvôli pochopeniu tohto javu obrátiť sa k metóde realizmu osvietenstva a k typu umeleckého myslenia, ktorým sa táto metóda vyznačovala, hoci Puškinova tvorba má, prirodzene, aj iné črty.

Literárne javy dokážeme vysvetliť iba vtedy, ak pochopíme, aké stránky skutočnosti podmienili v tvorbe spisovateľa vznik umelecko-obrazného sveta, vynárajúceho sa pred nami. Pritom obrazy, odrážajúce skutočnosť, podrobujú sa vo vedomí umelca zložitému vývoju a spracovaniu. Dôležitú úlohu v ňom hrá i umelecká skúsenosť minulosti, i teoretické, politické a iné názory spisovateľa. A tak máme pred sebou zložitý *ideologický* proces, pôvodný základ tvorby. Preto tiež Gorkij písal, že „obraz nadiktuje svoje slová“. Literárny vedec i študuje sústavu *slovne vyjadrených* obrazov, ich vnútornú logiku, ich miesto v historickom vývoji umelecko-obrazného poznania skutočnosti i zisťuje na tomto základe ideologickú podmienenosť spisovateľovho jazyka. Preto sú pre nás také dôležité problémy svetonázoru, i metódy ako ideovo-umeleckých princípov zobrazenia skutočnosti, i duchovno-výchovného vplyvu na spisovateľa. A v *uvedenom* článku V. Vinogradova cítiť napriek výhradám tendenciu skúmať literatúru ako jav, závislý v prvom rade a bezprostredne od vývoja národného jazyka, a nie ako špecifický ideologický jav. Je nutné študovať vývoj umeleckej literatúry v súvislosti s vývojom národného jazyka. Ale také štúdium nemá právo *rozhodovať* o literárnovednom skúmaní umeleckej literatúry vcelku, alebo byť povinným *východiskovým bodom* tohto skúmania.

Naše poznámky sú iba predbežného rázu. Posúdenie práce V. Vinogradova, ktorá ešte nestihla vyvolať ohlasy, leží ešte pred nami. Je v nej nadhodených mnoho vážnych otázok, a naši literárni vedci a lingvisti vyslovia sa istotne o jej podstate.

7.

Hoci otázky socialistického realizmu neboli v strede pozornosti diskusie, predsa sa aj tu nastolilo niekoľko podstatných téz. V článku V. Ščerbinu (Voprosy literatury, 1957, č. 4) charakterizovali sa základné črty novátorstva socialistického realizmu, vzájomný vzťah medzi socialistickým a kritickým realizmom v našej dobe, duchovný a umelecký úpadok modernizmu. V. Ščerbina vyvracia mylné a jednostranné názory na socialistický realizmus, zdôrazňuje, že táto metóda „sa neodovzdáva prosto v úplne hotovej forme, ale sa kuje v procese poznania života. Kalí sa vo vyhni tvorivých hľadaní, ostrí sa v napätej nepretržitej práci, v pochopení tajomstiev majstrovstva“ (str. 11). V. Ščerbina má úplnú pravdu aj vtedy, keď presviedča, že „základné črty, skutočný výzor umenia socialistického realizmu sa odhaľuje v tvorbe najväčších, najvýraznejších a najoriginálnejších umelcov literatúry“ (str. 30). Ako povedal na diskusii Voprosov literatury a Surkov: „Sito kritiky nemá prepúšťať podpriemerné knihy. Potom sa bude môcť teória socialistického realizmu opierať vo svojich uzáveroch o skutočne talentovane napísané diela. Ich vytvorenie je hlavnou úlohou spisovateľov“ (Moskovskij literator z 25. januára 1958). Súčasne

treba priznať, že Literaturnaja gazeta mala pravdu, keď kritizovala materiály diskusie za to, že sa v nich nedostatočne odrážajú pálčivé otázky súčasného literárneho života.

Ako sme už hovorili, teória literatúry iba v tom prípade môže splniť veľké úlohy, ktoré pred ňou stoja, ak zahrnie do svojich záverov klasický (v už vysvetlenom význame), historický a súčasný materiál, dokáže vyvodiť z neho úlohy, dôležité pre umeleckú prax našej doby a pomôže tým hlbšie pochopiť jej cesty a úlohy. Preto je potrebná konkrétna analýza umeleckých diel súčasnej literatúry, čoho v článku V. Ščerbinu temer niet.

Konkrétnejší je článok K. Z e l i n s k é h o *Národná forma a socialistický realizmus* (Voprosy literatury, 1957, č. 3), ktorý sa opiera o celý rad pozorovaní živej skúsenosti sovietskych literatúr. Keď Zelinskij zovšeobecňuje svoje pozorovania rôznych „typov formovania socialistického realizmu v rôznych národných literatúrach", vyzdvihuje i spoločné črty, ktoré spájajú mnohonárodný prúd sovietskej literatúry, skúmanej v nerozlučnej jednote jej socialistického obsahu a národnej špecifickosti. Teoretické závery sa tu nedajú oddeliť od charakteristiky individuálnych čŕt početných diel rôznych sovietskych literatúr. Pritom sa súčasne musí brať do úvahy svojrázny vývoj každej z nich. Toto všetko dovoľuje autorovi dospieť k nasledujúcemu podstatnému záveru: „... Socialistický realizmus dáva možnosť obohatiť sa na historicky rôznych pôdach a rozvíjať sa v procese vzájomného pôsobenia rôznych národných literatúr (ako v SSSR) aj takým štýlom, ktoré sa v nich historicky vyvinuli. Najmä estetický arzenál, nazhromaždený literatúrami sovietskeho Východu, si spisovatelia týchto literatúr osvojujú a obmieňajú v celkovom procese vývoja samotnej metódy socialistického realizmu. Tento dokázal podchytiť i romantické štýly a podrobiť ich svojim ideovým úlohám. Môžeme to vidieť v umeleckej praxi spisovateľov týchto literatúr" (str. 33—34).

Dôležité kritérium pre chápanie realistickej tvorivej metódy v jej vývoji ustanovuje A. I v a š č e n k o v článku *K otázke kritického realizmu a realizmu socialistického* (Voprosy literatury, 1957, č. 1). Hovorí tu o „probléme životnej pôsobnosti, praxe, aktivity človeka". Autor poukazuje, ako tento problém novátorsky rozpracúva socialistický realizmus. Podľa jeho slov „nastolenie normy obrazu človeka — aktívneho *pretvárateľa* sveta — spôsobuje, že socialistický realizmus sa stáva novým krokom vpred v umeleckom poznaní skutočnosti" (str. 46). Pod týmto zorným uhlom venuje A. Ivaščenko obzvlášť veľkú pozornosť Aragonovým *Komunistom.* Význam tvorivej aktivity spisovateľa socialistického realizmu pri osvojovaní si určitej témy a predovšetkým spôsob, ktorým hľadá intonačný kľúč" rozprávania, charakterizuje M. C h r a p č e n k o v článku *Realistická metóda a tvorivá individualita spisovateľa.*

Pri „estetickej mnohotvárnosti obrazu v socialistickom realizme" sa zastavuje J. B o v e r v článku *O povahe umeleckej metódy* (Voprosy literatury, 1957, č. 4). Proti stotožňovaniu metódy socialistického realizmu s umeleckou metódou folkloristickej robotníckej poézie vystupuje V. G u s e v (Voprosy literatury, 1957, č. 6).

Z porovnávania diel socialistického a súčasného zahraničného kritického realizmu vyvodzuje T. M o t y l e v o v á odpoveď na otázku, prečo musí byť socialistický realizmus jedinou metódou nášho umenia: „... Socialistický realizmus je mnohonásobne rozmanitejší, širší čo do výrazových prostriedkov ako všetky predošlé umelecké smery alebo metódy; vpíja do seba všetky skúsenosti ume-

leckého vývoja ľudstva, môže prijímať rôzne štýlové variácie, zodpovedajúce rozličným národným tradíciám a tvorivým sklonom jednotlivých umelcov. Práve táto rozmanitosť robí zo socialistického realizmu *univerzálnu, všetko zahrňujúcu metódu* skutočne pokrokového umenia našich dní“ (Voprosy literatury, 1957, č. 3, 51).

Súčasne treba priznať, že v samotnom priebehu diskusie, tak ako v našej literárnej vede a kritike vôbec neboli na konkrétnom umeleckom materiáli rozpracované niektoré prvoradé otázky, doslova také, ktoré sa samy núkajú na takéto rozpracovanie. Zdalo by sa napríklad, že všeobecne uznávaná definícia socialistického realizmu zaväzuje našu vedu, aby odpovedala na otázku, ako, akými umeleckými prostriedkami dosahuje sa v literatúre socialistického realizmu pravdivé, historicky konkrétne[6] zobrazenie revolučného vývoja života, aký bol z tohto hľadiska obraz skutočnosti v realizme kritickom, ako sa tu prejavoval vývoj života.

Dať nejakú uspokojivú odpoveď na túto otázku by v podstate znamenalo napísať celú knihu. Veď keď sa zamyslíme nad veľkým umeleckým dielom *Vojnou a mierom,* alebo *Bratmi Karamazovcami, Tichým Donom* alebo *Mladou gardou,* vynorí sa pred nami celý svet, celý život vo svojom zložitom toku. Veľmi ťažko určiť povahu jeho ideovo-umeleckej rekonštrukcie. Ale zatiaľ nemáme nielen knihy, ale ani články, venované špeciálne tomuto problému.

Obsažná definícia socialistického realizmu sa nesčíselnekrát aplikovala na určité diela sovietskej literatúry. A predsa temer niet pokusov, ktoré by poukazovali, ako sa principiálne črty nášho umenia v procese svetového literárneho vývoja vypracovali a vyvíjali, vystupujúc pritom u každého veľkého spisovateľa v nezopakovateľnej individuálnej osobitosti. Tohto problému môžeme sa tu, prirodzene, dotknúť iba celkom stručne. Keďže však máme pred sebou úlohu načrtnúť najplodnejšie cesty budúcich výskumov realizmu, nemáme právo obísť otázku, ako sa zobrazuje vývoj života v našej literatúre a či sa z tohto hľadiska odlišuje jej metóda od metódy kritického realizmu. Obmedzíme sa iba na jednu stránku problému.

V roku 1922 v článku *K desiatemu výročiu založenia Pravdy* Lenin písal, že „desiate výročie založenia legálnej boľševickej Pravdy nám názorne ukazuje jeden z medzníkov urýchlenia najväčšej svetovej revolúcie“. Podľa Leninových slov „sme prežili pokiaľ ide o náplň boja a hnutia za tento čas — sto rokov. Rýchlosť spoločenského vývinu za posledných päť rokov bola priam nadprirodzená, ak berieme staré meradlo európskych filistrov, ako boli hrdinovia druhej a dvaapoltej Internacionály...“.

---

[6] Pri posudzovaní časopisu Voprosy literatury na spoločnom zasadnutí výboru Sväzu spisovateľov a Vedeckej rady Gorkého inštitútu svetovej literatúry AV SSSR v niekoľkých príspevkoch sa kritizoval pokus J. Tagera skúmať historicky konkrétne zobrazenie skutočnosti v revolučnom vývoji ako niečo také, čo „nie je záväzné“ pre socialistický realizmus (pozri prejav J. Tagera v 4. čísle Voprosov literatury r. 1957). Pritom pod historicky konkrétnym zobrazením J. Tager chápe „lokálne presné zobrazenie skutočnosti v celej jej všednej empirickej rázovitosti“ (str. 76). Je zrejmé, že pod pojmom historicky konkrétneho zobrazenia sa chápe predovšetkým *podstata* tohto zobrazenia, jeho kvalita, *uvedomelý historizmus,* charakteristický pre spisovateľa socialistického realizmu, a vôbec nie umelecká forma opisu faktov všednej empirickej skutočnosti, ako si myslí J. Tager. Preto si na rozdiel od J. Tagera myslíme, že táto definícia sa dá rovnako aplikovať na Majakovského poému o Leninovi i na tvorbu Gorkého.

Lenin sa, prirodzene, vôbec nedomnieval, že obrovské urýchlenie spoločenského vývoja charakterizuje iba posledné päťročie alebo desaťročie pred rokom 1922. V tom istom článku sa hovorí o urýchlení svetového revolučného hnutia za „posledných dvadsať rokov" (L e n i n, *Spisy*, zv. 33, Bratislava 1955, 302—304).

Takéto urýchlenie a skomplikovanie spoločenského života sa, prirodzene, pripravovalo už v predchádzajúcich rokoch. Ešte v jednej zo svojich prvých prác *Kto sú priatelia ľudu a ako bojujú proti sociálnym demokratom* písal Lenin, keď charakterizoval kapitalistický vývoj Ruska v poreformnom období, že „kapitalizmus začal masove vťahovať aj ostatné, ubité a zahriaknuté a na úroveň zvierat potlačené roľnícke obyvateľstvo do víru stále sa komplikujúceho spoločensko-politického života" (L e n i n, *Spisy*, zv. 1, Bratislava 1953, 217—218). Lenin odhaľuje aj príčiny, ktoré vysvetľujú v histórii nebývalú rýchlosť spoločenského revolučného vývoja: „Základnou príčinou tohto obrovského urýchlenia svetového vývinu je to, že doň boli zapojené nové stá a stámilióny ľudí" (L e n i n, *Spisy*, zv. 33, Bratislava 1955, 302). Vo svetle týchto leninských myšlienok sme podľa našej mienky oprávnení, ba povinní zaoberať sa otázkou, ako sa v svetovej literatúre odráža svetový historický proces prípravy takéhoto gigantického *urýchlenia* vývoja, ako literatúra zobrazovala samotné urýchlenie životného prúdu. Pretože v strede pozornosti je vždy človek a ľud, musí naša otázka zahrnúť aj úlohu prostého človeka, ľudových más, tých sociálne nižších vrstiev, ktoré sa s čoraz väčšou silou, čoraz aktívnejšie zapájali do tohto revolučného, urýchľujúceho sa vývoja.

Práve pri takomto formulovaní otázky obzvlášť vypuklo vystupuje novátorstvo Gorkého, novátorstvo socialistického realizmu. Gorkij poníma život v jeho rýchlom a intenzívnom vývoji, plnom krikľavých protikladov a ostrých zvratov v takej miere, ako ani jeden spisovateľ pred ním.

Rýchlosť, urýchlenie revolučného prúdu spočívalo objektívne v samotnom živote ruského ľudu. Určilo vnútorný svet veľkého spisovateľa, ktorý už v detských rokoch sa nevedel zmieriť s ťažkopádnosťou, meravosťou, nezmyselne nudným živorením. V samotnej nudnej a hroznej skutočnosti, ktorá ho obklopovala, bolo pre Aľošu čosi neznesiteľne znepokojujúceho, buntošiaceho, žiadajúceho vysvetlenie, niečo, čo nabádalo hľadať cestu, vedúcu čo možno najrýchlejšie vpred, k inej svetlej budúcnosti.

Keď Gorkij hovorí o detstve, o tom, že cítil „strašnú rýchlosť" životného prúdu, nemá na zreteli predrevolučný všedný život vôbec, ale predovšetkým život ľudu, život nižších spoločenských vrstiev, prudké prebudenie prostého človeka. Spomeňme si na Leninove slová „. . . keď sa v ‚rabovi' prebudí človek — prebudenie, ktoré má taký obrovský svetodejinný význam, že sú kvôli nemu oprávnené obete, musí v kapitalistických podmienkach vôbec a v ruských obzvlášť nadobudnúť neviazané formy" (L e n i n, *Spisy*, zv. 1, Bratislava 1953, 340). Nuda zámožných gazdov dostávala sa do protikladu s množstvom a bohatstvom dojmov, ktoré vstrebával do seba Aľoša, len čo sa vytrhol s tejto atmosféry „dráždiacej nudy". Čochvíľa v ňom mocnela túžba poriadne kopnúť do celej zeme, aby sa všetko — i ja sám — zavrtelo v radostnom víchre, vo sviatočnom tanci ľudí, jeden do druhého zaľúbených, zaľúbených do života, začatého pre iný — pekný, svieži, čestný život . . .".

Autobiografická trilógia je veľkolepé a ešte veľmi nedokonale využité svedectvo o tom, že jednu z najdôležitejších stránok tvorivej metódy Gorkého, jeden z ústredných ideovo-umeleckých princípov zobrazenia skutočnosti cha-

rakterizuje rýchlosť postupného revolučného hnutia života a možnosť aktívne pomôcť tomuto urýchleniu. Uvedené Leninove slová poukazujú, do akej miery zodpovedal práve takýto prístup ku skutočnosti, k výchove človeka umeleckými prostriedkami dozretým historickým potrebám, hybným silám, spočívajúcim v samotnej skutočnosti. Preto Gorkij stavia mnoho svojich diel práve na základe ideovo-umeleckého princípu. Zobrazil i človeka, ktorý ostal hluchý k volaniu života, ktorý ho tlačil dopredu (Matvej Kožemjakin), i človeka, ktorý sa pokúšal s tupou zanovitosťou a samoľúbou náročnosťou odporovať mohutnému, čoraz viac sa urýchľujúcemu životnému prúdu (Klim Samgin), i človeka, ktorý dokázal ísť na čele tohto prúdu a urýchľovať ho (hrdina *Matky* a autobiografickej trilógie). Charakteristická osobitosť Gorkého spočíva v tom, že boj za urýchlenie hnutia k budúcnosti vystupuje v jeho tvorbe vo všetkých svojich najväčších vonkajších i vnútorných ťažkostiach, až k ťažkostiam konečným, ktoré odhaľujú moc „neustále rastúceho človeka“ a ktoré odkrývajú všetko zaostalé a temné, čo ťahá ľudí dozadu, umŕtvuje ich ducha, skúva ich ľahostajnosťou, reťazami starých a nečistých zvykov. Nie je, prirodzene, ani najmenej potrebné zľahčovať nepomíjajúce zásluhy titanských predchodcov Gorkého kvôli tomu, aby sme objasnili jeho novátorskú úlohu a úlohu socialistického realizmu vôbec. To, čo vykonal Gorkij, je nerozlučne späté s epochou proletárskej revolúcie, s dozrievaním socialistickej revolúcie v Rusku. Pripravil to súčasne celý predchádzajúci umelecký vývoj. Ani jeden spisovateľ toho obdobia nedokázal tak plne a správne vyjadriť to najpodstatnejšie a skutočne nové, čo priniesla táto doba: zapojenie mnohomiliónových nižších vrstiev do neprestajne sa urýchľujúceho prúdu svetového vývoja, nástup najnižších vrstiev, prekonávajúcich neľudské ťažkosti, k pokrokovej myšlienke, k historickým činom.

Gorkij práve preto zobrazil život v jeho revolučnom vývoji, že ukázal človeka, krvou spätého s ľudovými masami, schopného postaviť sa na čelo tohto stále sa urýchľujúceho hnutia a usilujúceho sa pozdvihnúť všetok ľud k uvedomelej účasti v tomto hnutí. Tak sa v Gorkého tvorbe odrazila a stelesnila historická úloha ruského revolučného proletariátu. Autor *Detstva* uskutočnil prevrat v umeleckom vývoji. Ešte nikdy nebol zobrazený život so všetkými ohavnosťami i so všetkým rastúcim dobrým a zdravým tak nemilosrdne a optimisticky v mučivých pôrodných bolestiach nového a s takou hrdou vierou v „cesty budúcnosti“, po ktorých šiel život čoraz rýchlejšie. Gorkého objav má celosvetový historický význam.

Tvorba Leva Tolstého tlmočí s nebývalou silou pocit mohutného, majestátneho prúdu ľudového života, epického vo svojej prapôvodnosti a večnosti. Úbohými, mátožnými, bezmocnými a smiešnymi zdajú sa v porovnaní s týmto ľudovým morom Bergijovci a Kuraginovci, Kareninovci a Svijažskovci, Korčaginovci a Čarskovci, ktorí si robia nároky na rozum, na moc, na ovládanie života, na svoje neochvejné miesto v ňom. Ale pre Tolstého, ako to povedal vo *Vojne a mieri* „iba jediná neuvedomelá činnosť prináša ovocie“, iba zlievanie sa s ľudovým životom v jeho patriarchálnosti, iba „ľudový cit... v celej svojej čistote a sile“, ktorý vedie za sebou i Kutuzova i Karatajeva, ukazuje človeku jeho skutočnú úlohu. Tento prúd ľudového života nemôže v dôsledku najpodstatnejších vlastností a neprekonateľnej moci tohto živlu hocikto urýchliť. V takomto zobrazení ľudového mora sa odrážala Tolstého sila i slabosť. Tento obraz hovoril o úbohosti vládnúcich tried starého Ruska, utvrdzoval moc ľudu a súčasne zobrazoval sedliacku patriarchálnosť ako zdroj tejto moci. Hoci v *Anne Kareninovej* zobrazuje Tolstoj

neporovnateľne komplikovanejší spoločenský život (i keď historické skúsenosti šesťdesiatych rokov sa, prirodzene, prejavili aj v prístupe k udalostiam r. 1812), predsa v podstate a v hlavných črtách ostáva verný svojej koncepcii, svojej metóde zobrazenia skutočnosti. O čo sa usiluje Levin a pravdivosť čoho potvrdzuje Tolstoj, je viera, že nový, poreformný život, prevrátený a vlastne sa len tvoriaci (tieto jeho črty zachytil s najväčšou historickou konkrétnosťou a presnosťou), vôbec sa nevracia k nevoľníctvu (v tomto sa Levin v podstate rozchádza s feudálnym statkárom, ktorého stretol u Svijažského), a ako si ináč, novým spôsobom obnoví vo svojom chode patriarchálny spôsob života, zodpovedajúci duchu sedliactva, „najlepšej triedy Ruska". Žiť „pre dušu, podľa pravdy, podľa božieho obrazu" znamená pre Levina, tak isto ako pre Tolstého, žiť spolu s ľudom, ako ľud. Tak sa u Tolstého prejavuje i protest proti každej triednej nadvláde, i podriadenie sa živelnému toku života, nezávislému od ľudskej vôle.

Na rozdiel od Tolstého Dostojevskij zdôrazňoval predovšetkým „infernálny" a „démonický" charakter poreformného ruského života, toho neistého, búrlivého víru náruživostí, pocitov a ideí, v ktorých sa zmieta človek, drásaný nezmieriteľnými protikladmi (spomeňme si na „krásu Madonny" a „krásu Sodomy" v ponímaní Dmitrija Karamazova). Dostojevskij mal obavy pred buržoáznym rozvojom. Na rozdiel od Tolstého nemohol nájsť oporu v ľudovom živote, hoci sa o to aj pokúšal. Nevidel ani cesty, vedúce vpred. Dostojevskij sa usiloval nájsť vyrovnanie rozporov skutočnosti v náboženstve, v pokore, čiže sa v podstate pokúšal *ujsť* od protirečení, *skryť* sa pred nimi. V urýchlení života videl iba čosi nepriateľské, neodlúčiteľné od predstavy ešte krutejšej zlovôle všetkých dravých buržoáznych a nenávistníckych ľudských inštinktov, od predstavy úplnej bezmocnosti ľudského ducha. A toto privádza Dostojevského do náručia cárizmu a pravoslávia. Preto autor *Bratov Karamazovcov* hľadí omnoho viac dozadu ako Tolstoj a oddáva sa reakčným ilúziám. Podľa Tolstého žiť podľa „božieho obrazu" znamená žiť spolu s ľudom. Avšak u Dostojevského sú náboženské ilúzie a nádeje omnoho samoúčelnejšie.

Ale i Tolstoj a Dostojevskij každý svojím spôsobom pripravili zobrazenie života v jeho urýchľujúcom sa revolučnom vývoji, ktoré uskutočnil napokon Gorkij. V Gorkého tvorbe sa v novej syntéze ozvala i tolstojovská viera v moc ľudového života i Dostojevského ponímanie skutočnosti ako vrenia najostrejších protirečení. Gorkij však obe zložky kvalitatívne zmenil.

Vieru, že život musí zrýchliť svoj pohyb vpred, že človek je schopný zohrať v tomto procese aktívnu úlohu, priamo vyslovil Černyševskij v románe *Čo robiť?* Veľký revolucionár si však nekládol úlohu podať široký obraz ruského ľudového života. Nádeje na revolučný vývoj boli v románe ešte v mnohých súvislostiach odôvodnené utopisticky. Za základ týchto prognóz bral pritom Černyševskij svoje skúsenosti s rastom inteligentov — raznočincov. Ale keď sa Černyševskij obracia k inteligencii, hľadajúcej cesty k revolúcii, vychováva jej predstaviteľov a vytvára pre nich vzor a ideál, robí to s takou prenikavosťou, ktorá je možná iba u veľkého spisovateľa revolucionára. Obraz Rachmetova ako profesionálneho revolucionára, v ktorom sa spájal revolučný praktik s človekom pokrokovej mysle, prekročil cez pokolenia. Bezprostrední pokračovatelia autora románu *Čo robiť?*, národníci sedemdesiatych a osemdesiatych rokov a národovoľci neboli totiž schopní vypracovať revolučnú teóriu. Obraz Rachmetova nadchol proletárskych revolucionárov, ktorí sa postavili na čelo hnutia más v období urýchľujúceho sa spoločenského vývinu. Ale v šesťdesiatych rokoch Černyševskij musel

ešte Rachmetova priraďovať k málopočetným pokrokovým ľuďom: „Je ich málo, ale prostredníctvom nich rozkvitá život všetkých... Je to kvet najlepších ľudí; sú to hybné sily všetkých hybných síl, je to soľ soli zeme“ (koniec 29. kap. románu *Čo robiť?*).

Černyševskij však nemohol zobraziť ľudový život v urýchlenom revolučnom prúde. Nemohol ukázať, ako sa doňho bezprostredne zapája človek z ľudu. To vykonal Gorkij.

A zatiaľ nám ešte prichodí počúvať, ako sa prehlasuje, že novátorstvo socialistického realizmu a teda i Gorkého nie je *umeleckým* objavom. Taká je podľa našej mienky základná myšlienka I. Erenburga v článku *Poučenia zo Stendhala.* I. Erenburg charakterizuje Stendhalovu tvorbu a prehlasuje: „Ak je to kritický realizmus, potom si budem do smrti lámať hlavu nad tým, čím sa odlišuje od umeleckých metód revolučného a humánneho realizmu, ktorý sa teraz usilujú dosiahnuť pokrokoví spisovatelia sveta?“ (Inostrannaja literatura, 1957, č. 6, 208. — Por. Slov. pohľady LXXIII, 1957, č. 11).

To nie je náhodilý paradox. V článku sa nástojčivo zdôrazňuje, ako moderne zneje Stendhalovo dielo. Ale nie v tom nespornom zmysle akoby tradícia autora *Červeného a čierneho* patrila k veľkým tradíciám našej literatúry, alebo akoby sa sovietsky čitateľ opätovne obracal ku *Kartúze v Parme.* V týchto riadkoch sa nehovorí o tom, že Stendhalovo dedičstvo je obzvlášť blízke vynikajúcemu sovietskemu spisovateľovi Erenburgovi. Nie, celkom iný, omnoho ostrejší, pálčivejší význam spočíva v týchto myšlienkach. Stendhal sa stáva naším literárnym súčasníkom v doslovnom význame. Citované slová iba korunujú chod úvah v uvedenom článku. Stendhal je natoľko moderný, ako vyplýva z článku, že ho nijako nemožno zaradiť ku kritickému realizmu, lebo jeho metóda sa nedá odlíšiť od metódy súčasnej pokrokovej literatúry. Potom o akom umeleckom novátorstve Gorkého, socialistického realizmu, sovietskej literatúry možno hovoriť?

Predovšetkým by sme chceli spomenúť slová veľkého činiteľa ruskej kultúry, ktorý sa vyznačoval doteraz sotva prevýšenou schopnosťou hlboko sa vžívať do umeleckých svetov, obsiahnutých v klasických dielach minulosti a odovzdávať svojmu čitateľovi všetky ich nezopakovateľné pôvaby. V *Koncoch a začiatkoch* Gercen — práve o ňom hovoríme — polemizoval s apologetickým poklonkovaním pred západnou Európou, kde sa vraj „umenie... zrodilo, vyrástlo“. Vedel sarkasticky zhodnotiť pokus svojho oponenta opierať sa úpine iba o umenie *minulosti* akokoľvek klasicky dokonalé! Veď my sme práve pyšní na naše nové umenie, na jeho rozmanitosť, na jeho umeleckú iniciatívu! Práve preto novým spôsobom a nie epigónsky vnímame takých veľkých klasikov, ako bol Beethoven a Stendhal. Boli by sme naiví a nároční, keby sme Stendhalovi vyčítali, že neobjavil v umení to, pomocou čoho Gorkij zmenil smer svetového literárneho vývoja. Ale ešte čudnejšie by azda bolo — lebo naivnosťou sa tu nedá nič ospravedlniť — keby sme v Stendhalovej tvorbe videli riešenie *súčasných* umeleckých úloh. Z takéhoto hľadiska vyplýva negovanie pokrokovej povahy estetického vývoja ľudstva, nedoceňovanie umeleckej úlohy Gorkého ako najväčšieho novátora v umení 20. stor.[7]

---

[7] Nedoceňovanie tejto úlohy sa ešte neprežilo a nadobúda rozličné formy. Niekedy sa prejavuje napríklad vo zveličovaní Buninovej úlohy v ruskej a svetovej umeleckej kultúre. Prejavilo sa to i v článku, uverejnenom v časopise Voprosy literatury, za čo bola redakcia spravodlivo kritizovaná na spomenutej diskusii.

Ešte nikdy pred Gorkým, najmä pred takými jeho knihami, ako je autobiografická trilógia a *Po Rusku* nebolo umelecky stelesnené také *„hutné“*, *„koncentrované“* a *„intenzívne“* vnímanie, chápanie a výklad života v jeho pohybe. Je to obdivuhodná schopnosť vidieť a prežiť tak mnoho a skutočne významného a neostať k ničomu ľahostajný. Aké úbohé zdajú sa v porovnaní s týmto umeleckým a ľudským bohatstvom pokusy modernizmu sfotografovať „prúd vedomia“ v jeho úmyselnej *nediferencovanosti* a zakladať si pritom na svojej snobskej ľahostajnosti. M. Proust, J. Joyce, F. Kafka každý svojím spôsobom sa pokúšajú na základe estétskych princípov podať kaleidoskopickú panorámu vnútorného sveta človeka, ďalekého od každého aktívneho, uvedomelého vzťahu k svetu. V podstate vôbec nevidia a nezobrazujú skutočný *život* a tým menej jeho *pohyb!*

Práve preto je v ohnisku Gorkého tvorby revolučné urýchlenie svetového vývoja, ktoré vedie vpred vedomie a vôľa prostého človeka, lebo život mu nielen dáva (a treba vedieť prijať tento „dar“) v *literatúre ešte nevídané množstvo* veľmi jasných dojmov, plných protirečení, dojmov, preplňujúcich dušu, ale tiež neustále vyvoláva ostrú aktívnu reakciu všetkých jeho citov, myšlienok, činov. Gorkého diela preto pôsobia vo svetovej literatúre nebývalým dojmom, že každý životný jav je ocenený stranícky, je zafarbený krvou jeho srdca, jeho vzrušením alebo nadšením, pohŕdaním alebo radosťou, podchytený jeho myšlienkou i citom, účinnou praktickou reakciou celej jeho bytosti, snahou zvrhnúť, vytrhnúť s koreňmi staré, vypestovať to nové, čo nás vedie vpred. Gorkij hovorí, keď rozpráva v *Detstve,* čo sa len napremýšľal a čo všetko precítil, keď ho dedo dobil do bezvedomia: „Dni, keď som chorľavel, boli pre mňa veľkými dňami života. Cez tieto dni som asi veľmi podrástol a pocítil čosi zvláštneho. Od tých čias mal som nepokojný záujem o ľudí a ako by mi boli zodreli kožu zo srdca. Stalo sa neznesiteľne citlivým voči každej krivde a bolesti, či vlastnej alebo cudzej. Tento nepokojný záujem o ľudí čoraz viac napĺňal dušu Aľošu Peškova, pretože každý človek bol preňho zdrojom „znalostí a myšlienok o živote“. „V detstve som si pripadal ako úľ, do ktorého prostí, šedivi ľudia ako včely znášali med svojich znalostí a myšlienok o živote. Každý štedro obohacoval moju dušu, čím mohol. Často býval tento med špinavý a horký, ale každá znalosť je predsa len med.“ Všetky tieto znalosti a úvahy sa čoraz viac spájali okolo jednej ústrednej myšlienky o budúcnosti Ruska a ruského človeka.

V *Predslove* ku *Kapitálu* Marx objasnil ohromnú revolučnú úlohu, ktorú sledovalo odhalenie ekonomických zákonov vývoja buržoáznej spoločnosti. „Spoločnosť aj keď prišla na stopu prírodného zákona svojho pohybu — a konečným cieľom tohto spisu je odhaliť ekonomický zákon pohybu modernej spoločnosti — nemôže ani preskočiť prirodzené fázy vývinu, ani ich oddekrétovať. Ale môže skrátiť a zmierniť pôrodné bolesti“ (M a r x, *Kapitál,* zv. I, Bratislava 1955, 19). A naozaj, či Rusku, jeho boľševickej strane nepomáhal *Kapitál* skrátiť a zmierniť pôrodné bolesti novej socialistickej spoločnosti, hoci sa tomu snažila klásť všemožné prekážky medzinárodná buržoázia, ktorá podľa Leninových slov „urobila všetko, aby sťažila pôrod, aby zdesaťnásobnila nebezpečenstvá a pôrodné bolesti proletárskej moci v Rusku?“ (L e n i n, *Spisy,* zv. 33, Bratislava 1955, 305).

Nie je Gorkij veľký tým, že vytvoril obrazy, ktoré rečou umenia neodvratne dokazuje, že dozrela nutnosť zrodenia sa socialistickej spoločnosti v Rusku a že ruský človek je pripravený ísť kvôli tomuto veľkému cieľu v ústrety najukrutnejším pôrodným bolestiam, najneľútostnejšiemu zápasu proti pánom starého života? Nie nadarmo môže slúžiť ako epigram celej Gorkého tvorby poviedka

Narodenie človeka. Predchádzajúca história ľudstva nepoznala taký dramatizmus uvedomelého a urputného zápasu, do ktorého bol zatiahnutý každý prostý človek, takého vypätia síl ľudu, takej revolučnej rýchlosti spoločenského vývoja. Toto všetko nepoznala preto ani literatúra, včítane, prirodzene, i Stendhala. Veľký tvorca *Kartúzy v Parme* usiloval sa zobraziť prevažne tie stránky života a tých ľudí, ktorí ešte v určitej miere nepociťovali ponižujúci vplyv buržoáznej všednosti. Nie nadarmo povedal o svojich hrdinoch, že „istá buržoázna triviálnosť je pre nich nemožná" (*Spisy*, zv. 5, str. 78, rus. vyd.). Preto sú pre Stendhala také lákavé obrazy Talianska, krajiny v tej dobe ešte zaostalej, s pomerne slabým buržoáznym rozvojom, ktorej spoločenské podmienky poskytovali ešte priestor uceleným charakterom a zvrchovaným náruživostiam. Stendhalovi hrdinovia vyvolávajú v nás nadšenie svojou hrdou nezávislosťou, plastickou graciióznosťou, romantickou zvláštnosťou, ktorá nás núti myslieť na obrazy renesančného umenia. Ale Stendhalovi hrdinovia so svojou temer nedotknutou silou, krásou a úplnosťou nemohli vedieť o nevídane ťažkých a dramatických skúškach, cez ktoré prešlo ľudstvo v nasledujúcom storočí a pritom vytvorilo ideály novej krásy vydobytej ľudovými masami v krvavom zápase. Stendhala, podobne ako spisovateľov všetkých čias musíme posudzovať, ak použijeme Gercenov výraz, „v ich sfére", t. j. v tej historickej situácii, v ktorej ich tvorba vyrástla. Ale niet príčin vyhlasovať Stendhala za spisovateľa, ktorý pred storočím uskutočnil umelecké objavy, zodpovedajúce estetickým úlohám našej doby. Nebolo by to natoľko povyšovaním autora *Červeného a čierneho*, ako znižovaním umenia našich dní, zatieňovaním novátorstva socialistického realizmu, ktorý prvýkrát zobrazil život v jeho revolučnom vývoji, a človeka, ktorý sa stal „hybnou silou hybnej sily" tohto vývoja.

Vo svojráznosti, s akou Gorkij ponímal a vystihoval život, v jeho tvorivej metóde je kľúč k určeniu štylistického novátorstva veľkého spisovateľa. Dotkneme sa teraz iba jednej stránke tejto otázky. Gorkovskú prózu, zvlášť autobiografické diela charakterizuje syntéza epických a lyrických princípov. Autor *Detstva* vo svojom chápaní sveta podáva podobne ako Tolstoj pocit moci ľudového mora, tvrdého ľudového života, jeho živelného pohybu, ktorý vyvoláva predstavu o „neustále sa obnovujúcej zemi". Ale ľudové more v Gorkého zobrazení nemá črty patriarchálneho pokoja. Hľadá a vrie, odhaľujúc všetky protirečenia života ľudu. Tolstoj vníma toto more ako živelné hnutie, celkom nezávisle od ľudskej vôle. Gorkij na rozdiel od Tolstého, ak použijeme výstižný Gercenov výraz, cíti sa byť v tomto mori, v dejinách „naraz člnkom, vlnou i kormidelníkom" a túži po tom, aby každý človek bol schopný pustiť sa do tohto smelého plávania. Z Gorkého epických obrazov ľudového života preto vanie lyrický cit, plný zápalu a myšlienky, bez toho, že by sa porušila objektívnosť.

Syntéza epických a lyrických princípov je jednou z gorkovských tradícií, ktoré si osvojila sovietska literatúra. Stačí, keď sa odvoláme na diela Šolochova a Fadejeva. Ale ani Šolochov, ani Fadejev v ničom nekopírujú Gorkého. Pri povrchnom pohľade sa môže dokonca zdať, že Šolochov v *Rozoranej celine* nezobrazuje urýchlenie života — tak epicky pokojne sa tu rozpráva o revolučnom prelome v živote dediny, keď sa tak prudko rúcal spôsob jej života, keď sa rúcali osudy ľudí, ich zvyky, psychológia a každodenný život. Predsa však toto zrýchlenie prejavuje sa už v tom, ako jasne sa odhaľuje v priebehu rozprávania duchovný rast prostého sovietskeho človeka, s ktorým nás autor zoznamuje. Akýmkoľvek všedným by sa zdal (ale práve iba zdal!), vníma seba samého a je skutočne

aktívnym účastníkom ľudového života, rastie spolu s ním a prejavuje sa ako človek originálneho charakteru. Skrývajú sa v ňom neočakávané bohatstvá, nazhromaždené životnými skúsenosťami, pozorovacími schopnosťami, jasným umom, schopnosťou vydržať najbolestivejšie životné skúšky. Šolochovovi hrdinovia sa vyznačujú „ľudovým citom", o ktorom písal Tolstoj. Ale tento cit sa zocelil. Oduševnila ho pretrpená myšlienka. Spomeňme si na Kondrata Majdaníkova, Naguľného, Šalého, Aržanova. Pokiaľ ide o pokojný tón rozprávania, odráža sa v ňom presvedčenie sovietskych ľudí, že si poradia s gigantickými úlohami, ktoré pred nich postavili dejiny, s revolučným vývojom našej skutočnosti. Odráža sa v ňom to, že naši ľudia si zvykli na prudké stúpanie, že sú pevne presvedčení smelo ísť vpred, k budúcnosti, ku komunizmu.

Možno dokonca povedať, že pojmy revolučnej rýchlosti vývoja a „pokojného života" zmenili v predstavách sovietskych ľudí svoj obsah. Ľudia si zvykli na revolučný vývoj našej krajiny, chápu ho ako niečo normálne, pokojné. Usilujú sa napomáhať jeho ďalšiemu urýchleniu. Tento „zvyk" jemne a prenikavo zobrazil Šolochov.

Ako hovorí N. S. Chruščov, „nemôžeme žiť po starom, musíme ísť vpred" (*Za tesné spojenie literatúry a umenia so životom ľudu,* Moskva 1957, 4). Našou úlohou je „zabezpečiť nové úspechy a rýchlejšie napredovanie" (str. 22). V takomto vývoji spočívajú korene novátorstva sovietskej literatúry.

8.

Prichodí nám urobiť uzávery. Máme však výhrady: náš kritický prehľad si vôbec nerobí nároky na úplnosť. Dotkli sme sa iba niektorých otázok teórie a histórie realizmu. Ale sú aj také otázky, ktoré sme v podstate iba nadhodili a nepodrobili podrobnému spracovaniu. Taký je napríklad problém tvorivej metódy realistickej literatúry daného obdobia a metóda jednotlivých spisovateľov, problém ich individuálneho umeleckého štýlu, ktorý je s metódou v zložitom vzťahu.

Túto naliehavú a aktuálnu otázku objasnil M. Chrapčenko v článku *Realistická metóda a tvorivá individualita spisovateľa* (Voprosy literatury, 1957, č. 4). M. Chrapčenko kritizuje pokusy postaviť tvorivú metódu ako „niečo, nachádzajúce sa mimo sféry ideovo-tvorivých hľadaní spisovateľa". Samotného spisovateľa chápe ako „človeka, nachádzajúceho sa v somnambulickom stave: hoci podáva veľké pravdy, nemá ani predstavy o ich obsahu a zmysle" (str. 32—33). Chrapčenko poznamenáva, že „pod rúškom obhajoby realistickej metódy sa tu... úplne stiera úlohu tvorivej individuality spisovateľa" (str. 30). Svoje stanovisko k danej otázke formuluje takto: „Ak je nesporné, že z mnohotvárnej skutočnosti sa rodí bohatstvo umenia, potom je nepochybné aj iné: individuálne, svojrázne cesty umeleckej tvorby realistických spisovateľov vedú k osvojeniu si a poznaniu bohatstva skutočnosti" (str. 37). Význam tohto, podľa našej mienky úplne správneho tvrdenia, zdôrazňuje aj zaujímavý článok J. Boreva *O povahe umeleckej metódy* (Voprosy literatury, 1957, č. 4). Článok obsahuje podstatné úvahy o danej otázke a sú v ňom aj také formulácie, ktoré vynímajú tvorivú metódu alebo aspoň jej vznik akoby za hranice umelcovho vedomia. Hovorí sa tu napríklad, že „umelecká metóda kladie na umelca určitý súhrn objektívnych požiadaviek a stáva sa nástrojom jeho tvorby" (str. 58).

Uvedieme aj druhý príklad. Občas sa u nás zjednodušene kladie proti sebe na jednej strane kontinuitný súvis umelca so spisovateľmi minulosti, v ktorých sám vidí svojich predchodcov, a na druhej strane aj jeho odťahovanie sa od určitého umeleckého smeru. Zatiaľ vo väčšine prípadov sú tieto procesy nerozdeliteľné. V tom práve spočíva *novátorské* pokračovanie tradícií. Obyčajné dištancovanie sa má vždy povahu pohŕdavého ignorovania. Najčastejšie je namierené proti epigónom smerov, ktoré v osobe svojich veľkých predstaviteľov nevyvolávajú u novátora iba polemiku, ale i pocit vnútornej, väčšej alebo menšej spätosti. Spomeňme si na Majakovského *Jubilejné*, na jeho vzťah k Puškinovi. Aj táto otázka by sa mala špeciálne preštudovať.

Diskusia, ktorú uskutočnil Gorkého inštitút svetovej literatúry a redakcia Voprosov literatury bola teda napriek svojim nedostatkom *potrebnou* etapou vo vývoji našej literárnej vedy. Potvrdzuje to predovšetkým fakt, že otázky, o ktorých sa diskutovalo, začali súčasne alebo neskôr rozpracúvať mnohí vedci, ktorí sa na diskusii nezúčastnili. Popri tom diskusia a materiály s ňou súvisiace našli ohlas v mnohých krajinách, predovšetkým v Číne, v NDR, Bulharsku, v Poľsku a v Japonsku. Je zrejmé, že treba pozdvihnúť na vyšší stupeň štúdium celého okruhu problémov, ktorých sa diskusia dotkla.

Stručne sme charakaerizovali smer, ktorým má podľa našej mienky pokračovať vývoj literárnej vedy.[8] Nebudeme to opakovať. Pripomeniem iba základný nedostatok diskusie a časopisu vôbec. Pri skúmaní teoretických problémov uvádza málo materiálov zo súčasnej literatúry. Preto sa nevenuje dostatočná pozornosť teoretickému vypracovaniu otázok socialistického realizmu. Zvlášť jasne na to poukázala diskusia o časopise na spoločnom zasadaní výboru Sväzu spisovateľov a Vedeckej rady Inštitútu svetovej literatúry. Literárna veda iba tak dokáže splniť úlohy, ktoré pred ňou stoja, ak sa aktívne zapojí do literárneho života a ak osvetlí na živom materiáli súčasnej literatúry a v historickej perspektíve také teoretické otázky, ako je straníckosť, ľudovosť, sloboda tvorby, spisovateľova metóda a jeho svetonázor a iné. Štúdium, v ktorom sa neprejavuje stranícky záujem o naliehavé problémy literárnej súčasnosti, v ktorom necítiť pulzovanie ľudového života, bude mať v najlepšom prípade akademickú a informatívnu hodnotu. Nepomôže však umeleckému vývoju, nebude mať aktívnu úlohu v boji proti buržoáznym ideológiám. Spomeňme si na charakteristiku marxisticko-leninskej teórie, ktorá sa nachádza v straníckom dokumente *Za tesné spojenie literatúry a umenia so životom ľudu.* „Tvorivý prístup k teórii, schopnosť rozvíjať a napomáhať napredovaniu marxisticko-leninskej vedy spočíva v tom, aby sme na základe vedeckého zovšeobecnenia živej skúsenosti správne pochopili nové úlohy spoločenského vývoja, ktoré sa objavili na obzore, a načrtli cesty ich správneho uskutočnenia“ (str. 12). Stranícky dokument poukazuje na celý rad dôležitých úloh, ktoré stoja pred literárnou vedou, kritikou a ktoré tieto nesplnili. Či vari si nežiada špeciálny výskum otázka, ako sa

---

[8] Musím pripomenúť, že pisateľ týchto riadkov sa pri svojej argumentácii často opieral o tézy, vyslovené alebo vyplývajúce z mnohých článkov, uverejnených v časopise Voprosy literatury, o výmenu názorov o tejto otázke v Gorkého inštitúte svetovej literatúry a v redakcii Voprosov literatury. Žiaľ, nemám možnosť vymenovať všetkých súdruhov, ktorí sa určitým spôsobom zúčastňovali na vypracovaní všeobecných metodologických pozícií a ktorým, prirodzene, za mnoho vďačím. To však neznamená, že by som v čo len najmenšej miere striasal zo seba zodpovednosť za všetky myšlienky, vyslovené v tejto stati, predovšetkým za špeciálny exkurz, akým je v značnej miere časť 7.

v literatúre socialistického realizmu počas desaťročí umelecky pretvárali princípy komunistickej kritiky a sebakritiky a akých mylných odchýlok od týchto princípov sa dopúšťali niektorí spisovatelia? Potrebujeme tiež teoretický a historický náčrt, poukazujúci na význam straníckeho vedenia umenia s presným, konkrétno-historickým rozborom zmenených foriem, ktorými sa toto vedenie uskutočňovalo. Literárna veda a kritika sú schopné a povinné, vychádzajúc zo živých skúseností umenia, rozpracovať problémy straníckosti, ľudovosti a umeleckosti. Toto pomôže našej literatúre splniť vyššie spoločenské poslanie: „povzbudzovať ľud do boja za nové úspechy pri budovaní komunizmu" (str. 20).

Nie je náhoda, že problém realizmu a socialistického realizmu súvisí s hodnotením mnohých základných problémov teórie literatúry. Realizmus ako magistrála svetového literárneho vývoja najpravdivejšie a najhlbšie zobrazuje skutočnosť. Ak ho skúmame v zložitých vzťahoch s inými tvorivými metódami, stáva sa klasickým materiálom, z ktorého musí vychádzať naša teória literatúry.

Zhrnutie diskusie teda poukazuje, že dozrela nová, vyššia etapa štúdia problémov realizmu a najmä realizmu socialistického. Ak diskusia nastolila celý rad otázok realizmu, nastal teraz čas, aby sa tieto otázky teoreticky rozpracovali na bohatom konkrétnom materiáli. Problémy realizmu sú teraz v strede pozornosti literárnovedných inštitútov Akedémií vied SSSR. Plánujú tu vypracovať rad veľkých kolektívnych prác: *Realizmus a jeho vzťah k iným tvorivým metódam, Etapy realizmu vo vývoji národných literatúr, Formovanie a upevnenie socialistického realizmu v ruskej literatúre, Genéza socialistického realizmu v zahraničných literatúrach.* Otázky jazyka realistickej umeleckej literatúry zaujmú iste dôležité miesta v práci nedávno vytvoreného Inštitútu ruského jazyka Akadémie vied SSSR.

Máme právo očakávať od našich literárnych vedcov a kritikov monografie a články výskumného rázu, ktoré budú čoraz cieľavedomejšie osvetľovať otázky dejín a teórie realizmu a socialistického realizmu. Skutočnosť, že na diskusii sa zúčastnili estéti a filozofi, zdôraznila plodný význam, ktorý môže mať taká spolupráca pre štúdium špecifickosti jednotlivých druhov umenia a jeho zvláštností vôbec.

Sme presvedčení, že podobne ako v predchádzajúcej diskusii i v budúcnosti musia sa rozmanité vedecké názory a hypotézy v určitých etapách zhrnovať v riečišti marxisticko-leninského svetonázoru z hľadiska úloh *pokrokovej literárnej vedy,* ktorej orgánom sa usiluje byť časopis Voprosy literatury. Tento článok je pokusom takéhoto zhrnutia vzhľadom na súčasný stav štúdia problémov realizmu.

(Preložila N. Č.)

ARCHÍV

László Sziklay (Budapešť)

K PORTRÉTU MLADÉHO HVIEZDOSLAVA

Pri bádaní o Hviezdoslavovej mladosti sme sa dostali k niekoľkým údajom, ktoré boli doteraz neznáme. Ich podanie môže dokresliť a urobiť vierohodnejším obraz Pavla Országha ako študenta v Miškovci, Kežmarku a v Prešove.

*

Vedeli sme, že básnik žil v chlapčenskom veku v Miškovci u svojho strýca — otcovho brata — Pavla Országha st., krajčírskeho majstra, ktorý ako bezdetný vďačne prijal k sebe mladého príbuzného. Strýc nebol starým mládencom: v sobášnej matrike miškovskej ev. cirkvi čítame v prvom zväzku na strane 193, že 14. novembra 1844 uzavrel sobáš s nevestou Magdalénou Szabóvou, zemiankou, taktiež ev. náboženstva, vtedy 17-ročnou dcérou Benjamína Szabóa, zemana, kožušníckeho majstra v Miškovci, a jeho ženy Anny Šarloty Hendelovej. Nevieme, akou rečou sa rozprávalo v tomto dome, resp. či sa tu hovorilo výlučne len po maďarsky. Podľa Lajosa Marjalakiho Kissa, gymnaziálneho profesora na odpočinku, vynikajúceho znalca minulosti Miškovca, sa v tomto čase v Miškovci vyučilo veľa mladých remeselníkov (krajčírov, obuvníkov atď.) aj z územia národnostných skupín vtedajšieho Uhorska (Slovákov, Rumunov atď.); po vyučení väčšina odchádzala domov, ostali tu len tí, čo sa priženili do rodiny niektorého miestneho remeselníka-Maďara. V takomto prípade sa mladý manžel osadil v Miškovci a pomaďarčil sa celkom. Predpokladáme, že sa toto stalo aj so strýcom nášho básnika, ktorý sa čoskoro — možno, že so svokrovou pomocou — stal jedným z najváženejších ženských krajčírov v meste. Musel byť majetný, lebo podľa zápisníc ev. a. v. cirkvi v Miškovci sotva bolo v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch také presbyteriálne alebo celocirkevné zasadnutie, na ktorom by nebol venoval 100—300 zlatých (a to bol vo vtedajších pomeroch veľký peniaz) na nejaký cirkevný cieľ. Preto nepokladáme za pravdepodobné Pražákovo tvrdenie,[1] že mladý básnik v čase svojho štúdia na nižšom gymnáziu nešiel po tri roky domov len preto, lebo Miškovec je veľmi ďaleko od Vyšného Kubína. Bohatému strýcovi by nebolo nijako zvlášť zaťažko zaplatiť cestovné trovy. Tušíme skôr, že chcel azda chlapca adoptovať, a preto ho ani nepustil na leto k rodičom.

Všetko toto súviselo aj s tým,, že si mladý Pavol Országh svojou vnímavosťou, známou aj z neskorších období života, proti všetkým opačným tvrdeniam ľahko a rýchlo osvojil maďarskú reč; inak by nebol mohol byť už ako sekundán druhým žiakom v triede.[2] Popri rečovej stránke je jeho pobyt v Miškovci významný aj z hľadiska vývinu jeho svetonázoru. Jeho strýc — taktiež podľa spomínaných cirkevných zápisníc — patril k najužšiemu kruhu biskupa Károlya Mádayho, ktorý v evanjelickej cirkvi predstavoval racionálny liberalizmus, ducha revolúcie r. 1848/49, odpor proti

[1] Albert Pražák, *S Hviezdoslavom*, SVKL, Bratislava 1955, 78.
[2] Tamže, 401.

politike Viedne, a bol jedným z hlavných obžalovaných v patentálnom procese.[3] Preto vyvolili Pavla Országha st. za člena deputácie, ktorá bola 2. 8. 1861 v mene miškovskej cirkevnej obce pozdraviť nastupujúceho superintendenta; od toho času sa strýc nášho básnika zúčastňuje takrečeno na každom pohybe, ktorý vzniká z iniciatívy Mádayho.

Ten istý liberálny duch, udržujúci revolučné tradície rokov 1848—1849, vládol aj na evanjelickom nižšom gymnáziu v Miškovci, ktorého žiakom bol náš básnik. V staršom veku sa nevyjadroval priaznivo o svojich miškovských profesoroch; videl v nich skôr „nádenníkov" ako vykorisťovateľov.[4] Skutočne nie je medzi nimi ani jedno významnejšie meno; ani v jednom nebola taká sugestívna sila ako v neskorších kežmarských profesoroch Országhových. Riaditeľ Endre Lippai jednako len dobre symbolizuje, aký bol duch školy: v „rebelských časoch", ktoré pripravili revolúciu, bol odchovancom prešovského kolégia, žiakom Andrása Vandráka, spolužiakom už spomínaného Károlya Mádayho a účastníkom boja za slobodu r. 1848. Keď k tomu dodáme, že v rokoch 1842—1843, teda v tých rokoch predrevolučného obdobia, keď už veci veľmi speli k otvorenému lámaniu chleba, bol Lippai vychovávateľom[5] v Budaméri, v dome Lászlóa Ujházyho,[6] jedného z najslávnejších pestovateľov ruží v Uhorsku, ktorý po potlačení revolúcie, neprístupný akémukoľvek kompromisníctvu, zomrel v emigrácii v Amerike, nuž môžeme odhadnúť, aké svetonázorové vplyvy stretali Pavla Országha na miškovskej škole. Po dôkladne fundovanom konzervatívnom zameraní Adolfa Medzihradského s mocnými mysticko-cirkevníckymi prvkami, so slovenským povedomím, ale s austroslavistickou koncepciou, stretol sa tu s voľnejšou, slobodomyseľnou pokrokovou mentalitou, ktorá na neho tak hlboko zapôsobila aj z poézie Petőfiho a ktorá bola napokon základnou príčinou, prečo sa nedostal pod vplyv slovenskej inteligencie svojho veku s jej cirkevnou orientáciou a prečo si namiesto kňazského zvolil právnické povolanie.[7]

Tohto liberálno-demokratického ducha vyžarovali zo seba aj maďarské literárne čítanky Pavla Országha v Miškovci.[8] Ich autor Péter Erdélyi-Indali, pochádzajúci z okolia Kluže, bol známym maďarským pedagógom svojej doby s veľkými zásluhami o maďarské učebnice a výchovu učiteľov. Pre nedostatok miesta nemôžeme oboznámiť čitateľa s obsahom všetkých štyroch zväzkov; ale musíme poznamenať, že v nich možno nájsť skoro všetky maďarské básne, ktoré mali na Hviezdoslava veľký vplyv takmer po celý život. Kniha Erdélyi-Indaliho podáva do rúk dieťaťa ako učebnú látku väčšinou tie diela z minulosti maďarskej literatúry, no najmä z maďarskej romantiky a ľudového klasicizmu, na ktoré Pavol Országh mohol rezonovať práve svojimi spomienkami na rodinu, dedinu, prírodu. Piesne Jánosa Erdélyiho, básne Károlya Kisfaludyho, Józsefa Bajzu, Mihálya Vörösmartyho, Sándora Petőfiho a Jánosa Aranya s tematikou rodnej zeme a rodiny, no najmä tie, čo sa dostali do priameho styku s duševným svetom chlapca, tri roky odlúčeného od Vyšného Kubína a pociťujúcej veľkú túžbu po domove, roztopili sa v ňom v najúplnejšom súzvuku so všetkým, čo vpil do seba — ako základný zážitok — na rodnej zemi v útlom veku. Petőfiho básne *Hazámban* (V domovine) a *Az Alföld* (Dolná zem), ale aj jeho

---

[3] Hörk József, *Az ev. Tisza-kerület püspökei (Superintendensek)*, Kassa 1888, 95—118. (Ev. biskupi potiského dištriktu, superintendenti.)

[4] Albert Pražák, c. d., 401.

[5] Szántó János, *Tudósítvány a miskolci ág. evang. algymnásiumról az 1870—71-iki tanévben*, Miskolc 1871, 7—8. (Zpráva miškovského ev. a. v. nižšieho gymnázia za šk. rok 1870/71.)

[6] K. L.: *Ujházy László*, Vasárnapi Ujság, 1868, 561—562.

[7] Albert Pražák, *Adolf Medzihradský a Pavel Országh*, „Bratislava", roč. 1930.

[8] Erdélyi-Indali Péter, *Magyar olvasó-könyv a protestáns algymnasiumok I. és II. osztályai s az ezekkel párhuzamban álló reáliskolai osztályok számára*, Heckenast, Pest 1862, 308 (2. vyd.) — III. o., Heckenast, Pest 1859, 295. — IV. o.: Pest 1859; 253. (Maďarská čítanka pre I. a II. triedu protestantských nižších gymnázií a im na roveň postavené triedy reálok. Ďalej pre III. a IV. triedu.)

báseň *Övendölés* (Veštba), *Távolból* (Z diaľky), *Füstbe ment terv* (V dym poślý plán) atď. dlho ostanú jeho inšpiračnými zdrojmi. Nie je náhodou, že spomedzi piatich vymenovaných básní štyri preložil do slovenčiny,[9] na báseň *Az Alföld* však neskoršie reagoval „kontrabásňou". Teplý, vždy s vystretou pomocnou rukou, citovo založený rodinný kruh, z ktorého Pavol Országh vyšiel, dal mu znamenitý duševný podklad, aby Petőfiho a Aranya už ako malý gymnazista pokladal za svojich.

Až do dnešného dňa sme nevedeli presne povedať, prečo Pavol Országh zanechal miškovské gymnázium po vychodení tretej triedy a prečo na ďalšie štúdium prešiel do Kežmarku. Vysvetlenie, že po vôli rodičom bolo si mu treba osvojiť aj nemecké slovo, nie je dostačujúce práve z toho hľadiska, prečo potom nevychodil v Miškovci *všetky štyri* nižšie triedy? Podľa úmrtnej matriky miškovskej evanjelickej cirkvi zomrel mu strýc na týfus 14. júla 1865. Nemal už viac ochrancu, ktorý by sa o neho v Miškovci ďalej mohol starať.

*

Viacerí sa zmieňujú o tom, že v čase prešovských právnických štúdií spájalo Pavla Országha tesné priateľstvo s rovesníkom maďarskej národnosti Dánielom Vásárhelyim[10] a že mu v almanachu Napred aj adresoval báseň *Do pamätníka.* Z básne vysvitá, že Vásárhelyi nebol zaujatý voči Slovákom; jeho priateľstvo dalo mladému básnikovi dobrú príležitosť, aby jasne povedal: vernosť voči národu ešte neznamená nenávisť oproti druhému národu: „Nedrž s nami a nebuď proti nám..." Okrem toho, že v rokoch 1870/71 a 1871/72 bol naozaj poslucháčom prešovskej akadémie[11] a z Veľkej Kikindy (Banát) ešte v r. 1902 písal Hviezdoslavovi list, sme o totožnosti Dániela Vásárhelyiho nevedeli nič. V uplynulých týždňoch sa nám podarilo dostať do styku s jeho žijúcimi potomkami. Podľa ich informácií podávame krátky životopis maďarského Hviezdoslavovho priateľa. Pochádzal z rodiny nižších zemanov, podobne ako básnik sám. Rodičia (Mihály Vásárhelyi a Erzsébet Terestényi) mu predčasne umreli, takže Dániela, narodeného 25. júla 1849, vychovala a dala do škôl sestra Terézia, vydatá za Gábora Kozmu. Dániel Vásárhelyi si odbavil gymnáziálne štúdiá v Sárospataku a Kežmarku, tu aj maturoval v júni 1870, teda spolu s Pavlom Országhom. Po skončení prešovskej právnickej akadémie bol pravotárom v Stropkove, zástupcom okresného sudcu vo Vyšnom Svidníku a v Bardejove, kým ho napokon r. 1892 nevymenovali do Veľkej Kikindy za sudcu na sedrii, a tu r. 1904 zomrel. Mal dvoch synov: jeden, Károly Vásárhelyi, bol profesorom, účinkoval istý čas aj ako výpomocný školský inšpektor v Bratislave a dnes žije vo Švajčiarsku, druhý, Pavol, ktorý bol na Dolnej zemi v Soltvadkerte kalvínskym duchovným, už zomrel.

Život Dániela Vásárhelyiho nepresahuje priemer života inteligencie jeho doby; aj nás zaujíma len preto, lebo podľa svedectva potomkov udržiaval až do svojej smrti priateľstvo, uzavreté s Hviezdoslavom ešte za študentských čias, a bol s ním aj v ustavičnom písomnom styku. Žiaľ, v dôsledku búrlivých udalostí, ktoré sa medzitým odohrali, zničili sa všetky listy, ktoré mu Pavol Országh písal.

Z jedného hľadiska však predsa musíme toto priateľstvo vyzdvihnúť. Osvetľuje čiastočne korene Hviezdoslavovho duševného zástoja. Vo veľkom duševnom zápase, ktorý sa odohral — ako to vysvitá z jeho maďarských a slovenských prvotín — v mladom Pavlovi Országhovi a v ktorom mala nemalý podiel revnivosť dvoch nacionalizmov

---

[9] *V domovine, Z diaľky, Věštba, V dym pošlý plán.* Hviezdoslav, *Zobrané spisy básnické XV*, Matica, Martin 1942, 7, 8, 9, 13.

[10] Belo Klein-Tesnoskalský, *Po stopách Hviezdoslavových*, Stanislav Šmatlák, *Hviezdoslav v kritike a spomienkach*, SVKL, Bratislava 1954, 323—324.

[11] Vécsey Tamás, *Az eperjesi evang. ker. Collegium 1870/71. tanévi Értesítvénye*, Eperjes 1871, 9. — 1871/72... Eperjes 1872, 11. (Výročná zpráva prešovského ev. dištr. Collegia za r. 1870/71—1871/72.)

i namyslení a posmievační spolužiaci, samotárske dieťa, sirota, Dániel Vásárhelyi znamenal pre neho dobrého priateľa. Už aj vtedy ho priťahoval slabší, opustený, a nie nádhera panskej spoločnosti. Niet mylnejšieho tvrdenia ako to, že sa Pavol Országh chcel „panštiť“, keď písal maďarské básne!

Tí, čo sa doteraz zmieňovali o priateľstve Pavla Országha a Dániela Vásárhelyiho, spomínali ho len v súvise s Prešovom. Ale aj Vásárhelyi maturoval r. 1870 v Kežmarku, práve vtedy ako básnik! Kedy prešiel zo Sárospataku do kežmarského lýcea, na to sa už ani jeho syn nepamätá; ale pokladáme za veľmi pravdepodobné, že Pavol Országh jemu adresoval svoju maďarskú prvotinu *Kedves barátom, V. D. emlékkönyvébe* (Do pamätníka môjho milého priateľa D. V.), datovanú 4. júna 1868, v ktorej skôr štýlom Vörösmartyho a len menej štýlom básnickej korešpondencie medzi Petőfim a Aranyom, sa tešil jednoročnému priateľstvu (podľa toho teda sa Vásárhelyi dostal do Kežmarku r. 1867/68, keď boli sextáni) a žiadal priateľa, aby si ostali verní, aj keď sa na prázdniny musia rozlúčiť. Na svoje lieky a bolesti liek hľadajúci, už aj vtedy veľmi samotársky Pavol Országh našiel v Dánielovi Vásárhelyim druha, ktorý mu rozumel:

„... kik megcsalatva könnyek közt bolyongunk
Elhagyottságnak sápadt mezején; —
Mert mi ezrek közt megleltük egymást,
S tudjuk egymást szeretni, vígasztalni,
Mert közös köztünk — öröm s fájdalom.“[12]

*

O literárnych prekladoch Pavla Országha z jeho mladých rokov sa písalo pomerne málo, hoci tieto preklady sú mimoriadne dôležité z hľadiska základov a vývinu svetovej literárnej vzdelanosti básnikovej. Nechceme sa tu teraz zahĺbiť do tejto otázky, zdôrazňujeme len to, že bádanie v tejto oblasti má ešte pred sebou široké pole. Bez toho, žeby sme chceli byť jednostranní, musíme vyzdvihnúť sprostredkovaciu úlohu maďarskej literatúry. Bude treba preskúmať ako učebnicu maďarskej literárnej histórie, užívanú vo vyšších triedach,[13] tak aj maďarskú zbierku literárnych prekladov pod názvom *Külföldi lant*[14] aj z toho hľadiska, do akej miery tieto knihy napomáhali rozhľadenosť básnika po svetovej literatúre. Obidve tieto diela možno nájsť vo Hviezdoslavovej knižnici v dolnokubínskom Múzeu. Sprostredkujúca úloha Károlya Szásza, vynikajúceho zjavu maďarskej prekladateľskej literatúry týchto čias, ktorý prekladal Danteho, Goetheho a veľmi mnohých anglických, francúzskych, nemeckých, talianskych, amerických a orientálnych básnikov, bude predmetom našej osobitnej štúdie. Priviedla nás k nemu skutočnosť, že Országh si ešte aj po skončení právnickej akadémie, keď bol právnym praktikantom v Dolnom Kubíne, urobil odpis básne Thomasa Hooda: *K dieťaťu, ktoré objíma matku* v maďarskom preklade Károlya Szásza (Egy anyját ölelő gyermekhez). Odpis sme našli na ceduli, na druhej strane ktorej možno čítať zvyšky súdneho spisu (stíhanie páchateľa); pod útržkom textu je podpis Antala

---

12 ... my, čo oklamaní blúdime slziac
Po bledom poli opustenosti; —
Lebo my sme sa našli medzi tisícmi,
A vieme sa navzájom milovať a potešovať,
Lebo spoločná je naša — radosť a bolesť.

13 Szvorényi József, *Magyar irodalmi szemelvények I–II.* Pest 1866. (Ukážky z maďarskej literatúry.)

14 *Irodalmi Kincstár. V.–VI. Külföldi lant. Magyar költők műfordításai külföldi remekírókból. I.–II.* Pest 1862. (Literárna pokladnica. Cudzozemská lýra. Umelecké preklady maďarských básnikov z diel zahraničných klasických spisovateľov.)

Muszku.[15] — Pavol Országh si vtedy odpis celkom iste urobil spamäti, lebo v porovnaní s textom Károlya Szásza sú v ňom drobné, bezpodstatné, jednako nápadné odchýlky.[16] Ale na spojenie s Károlyom Szászom poukazuje aj to, že z jeho textu prekladá do slovenčiny Longfellowovu báseň *Excelsior*. Pražák — mylne — pokladá dve strofy, ktoré ostali z tohto prekladu, za Országhovu pôvodnú báseň, inšpirovanú Byronom.[17] Podobne sa Pražák mýli, keď aj Szászov preklad spomenutej Hoodovej básne, ktorý bol Pavlovi Országhovi zrejme študijnou pomôckou pri poznávaní cudzích literatúr, vydáva za pôvodnú maďarskú báseň mladého Hviezdoslava.[18]

Na druhej strane by však nebolo správne, keby sme hoci už aj v tomto období videli v maďarskej literatúre *jedinú*, ktorá Pavlovi Országhovi robila sprostredkovacie služby pri jeho štúdiách zo svetovej literatúry. Nesporné je, že Shakespeara — ako kvartán — čítal po prvý raz po maďarsky,[19] ale čím sa viac zdokonaľoval v nemčine, tým väčšmi si prehlboval štúdium nielen nemeckých klasikov, ale aj nemeckých prekladov zo svetovej literatúry.

Dôkazom toho je aj preklad začiatku *Romea a Júlie*.[20] Podľa toho, čo sme doteraz napísali, mohol by si povrchný pozorovateľ myslieť, že tento zlomok, začiatok prvého dejstva bez prológu, prevzal z maďarčiny od Károlya Szásza alebo prípadne od Petőfiho. Po dôkladnom preskúmaní textu sme museli konštatovať, že tento jeho preklad z mladých rokov, prvý preklad zo Shakespeara, nevznikol na podklade maďarského textu. Petőfiho zlomkovitý preklad ako vzor sme museli odprvoti vylúčiť z nášho bádania, lebo je kratší ako Országhov,[21] prerušovaný v prostriedku vojvodovho monológu, kým Országh prekladá oveľa ďalej celú prvú scénu, ba ešte aj z druhej časť rozhovoru medzi Kapuletom a Parisom. Ale neprichádza do úvahy ani preklad Károlya Szásza,[22] lebo Szász prekladá niekoľko charakteristických výrazov — ktoré nižšie podávame — inak ako Országh. Už hneď pri prvých slovách prvého výstupu vzniká ťažkosť. Rozhovor Samsona a Gregora, dvoch sluhov Kapuletových, sa v origináli začína takto:

Sampson: Gregory, o'my word, *we'll not carry coals.*

Prečo to prekladá Országh — ešte trocha nešikovne — od slova do slova, nerozmýšľajúc o prenesenom význame obraznej reči v angličtine, takto: Samson: Na môj pravdu, Gregorio, *my nejdeme na jich hlavu uhlia hromažďovať.* — ?

---

[15] Antal Muszka bol zapisovateľom okresného súdu v Marmarošskej Sihoti práve vtedy, keď bol Pavol Országh praktikantom na okresnom súde v Dolnom Kubíne. Porov. *Magyarország tiszti cím- és névtára,* Budapest 1873, 141.) (Menoslov a adresár úradníctva v Uhorsku.)

[16] Porov. Szvorényi, c. d., 541. Dva príklady drobných odchýlok: Namiesto „Oh gyermek" (O, dieťa), „Kis gyermek" (Malé dieťa), namiesto „Majd keresed, még" (Pohľadáš ešte), „Majd keresed, s még..." (Pohľadáš, a ešte...) atď.

[17] Albert Pražák, *S Hviezdoslavom,* 144, 347. — Preklad Károlya Szásza pozri v diele *Kisebb műfordításai* (Menšie preklady), Budapest 1873, 172—174. — Nie je pravdepodobné, že by si bol pomáhal prekladom Gyulu Gregussa, lebo u neho napr. v prvej strofe celkom chýba slovo „Alpes" (Alpy), zatiaľ čo nechýba ani u Károlya Szásza ani u Hviezdoslava. Porov. *Külföldi lant,* c. d., 69—71.

[18] Albert Pražák, c. d., 81.

[19] Albert Pražák, c. d., 27.

[20] Vyslovujeme srdečnú vďaku Stanislavovi Šmatlákovi, že nám v odpise poslal doteraz nevydaný text tohto prekladu.

[21] Petőfi Sándor, *Összes művei,* IV, Budapest 1952, 379—387. (Zobrané diela Sándora Petőfiho.)

[22] Použili sme text, vydaný v edícii *Olcsó Könyvtár* (Lacná knižnica) s úvodom Gergelya Csikyho. Budapest 1903.

Károly Szász prekladá túto vetu takto: „Már, Gregorio, én csak a mondó vagyok, *hogy semmit zsebre ne dugjunk.* (Gregorio, ja už len to hovorím, *aby sme si nič nestrčili do vrecka.*) Z tohto by nikdy nebolo „na jich hlavu uhlia hromažďovať“ v slovenskom texte. Ale ani český preklad Františka Douchu,[23] ktorý bol v tom čase všeobecne prístupný, nemohol byť vzorom Országhovmu textu. Tam je síce reč o uhlí, ale celkom inak: „*... nebudem to horaucí uhlí dusit ...*“ — a Doucha v poznámke *vysvetľuje* ako ťažko je výstižne pretlmočiť originál, keďže ide o typickú shakespearovskú slovnú hračku.[24]

Naproti tomu preklad Ernsta Ortleppa,[25] vydaný v populárnej edícii Knižnica Philipp Reclam — ktorú Pavol Országh v Kežmarku dobre poznal — znie presne tak, ako ho podáva kežmarský študent v slovenčine: Samson: Auf mein Wort, Gregorio, *wir wollen keine Kohlen auf ihr Haupt sammeln.*

Táto veta sa medzi dvoma prekladmi, Ortleppovým a Országhovým, najnápadnejšie zhoduje, resp. najprenikavejšie odlišuje od dvoch prekladov, ktoré ešte okrem toho prichádzajú do úvahy. Ale aj nápadná zhoda iných výrazov a obratov je dôvodom preto, aby sme tento nemecký vzor pokladali za podklad Országhovho prekladu. Tomuto uzáveru nasvedčuje aj to, že prológ, ktorý podľa niektorých kritikov nie je dielom Shakespearovým,[26] chýba aj v Ortleppovom preklade.

Mladý Országh teda v tomto druhom období svojho počiatočného literárneho vývinu používa popri maďarčine aj sprostredkovacie služby nemčiny, aby poznal veľké zjavy svetovej literatúry.

*

Imre Gáspár, ktorý na začiatku sedemdesiatych rokov veľmi horlivo oboznamoval maďarskú literárnu verejnosť so slovenskou literatúrou, preložil dve prvotiny mladého Pavla Országha, a to *Čul som raz* pod názvom *Hallottam* a *Brat môj ...* pod názvom *A bátyám ...*[27] Toto sú prvé dve básne veľkého slovenského básnika, preložené do maďarčiny. Zaujímavé je pri nich, že sa po maďarsky dostali na verejnosť oveľa skôr ako po slovensky. V origináli ich môžeme nájsť v cykle piesní petőfiovského žánru, ktorý poslal mladý Országh po vyjdení *Prviesenlek Jozefa Zbranského* svojim ochrancom. Tento cyklus vyšiel tlačou len nedávno vo vydaní básnikových slovenských prvotín, ktoré edične pripravil Stanislav Šmatlák.

Prvé dve básne Hviezdoslavove, preložené do maďarčiny, si teda v každom prípade zaslúžia, aby sme s nimi oboznámili čitateľov:

Hallottam...

Sírt mögöttem a liget
Megrendítő szóval,
Így szívünk búbánata
Halál előtt szólal!

Kérdeztem, s felelt: „dalok
Itt többé nem szólnak,
Elvesztem virágimat.
Learatnak holnap!

---

[23] W. Shakespeare, *Romeo a Julie.* Přeložil Fr. D. w Praze 1847, 3.

[24] Tamže, *Poznamenání,* 151, 152.

[25] *Romeo und Julia.* Trauerspiel in 5 Akten. Uebersetzt von Ernest Ortlepp, Leipzig, rok neudaný. (Smutnohra v 5 dejstvách, preložil Ernst Ortlepp.)

[26] Shakespeare, *Romeo és Júlia.* Budapest 1956, 127. Preložil Dezső Mészöly, poznámky Miklósa Szencziho.

[27] Slovenský originál: Pavol Országh-Hviezdoslav, *Básnické prvotiny I, 1868—1869,* SVKL, Bratislava 1955, 422, 437. — Maďarský preklad: Gáspár Imre, *A tót irodalomból* (Zo slovenskej literatúry), Figyelő, 12, 1876, 138. — Porov. *Imrich Gáspár a slovenská literatúra,* Slovenská literatúra 4, 1955, 453.

A bátyám...

A bátyám ölén arat
Virágos mezőnek,
Én pedig ott aratok,
Hol a dalok nőnek!

Illatos kalászt, füvet
Fektet sorba szépen,
Én dal-virágaimat
Még szebb rendbe tészem!

Felszedi a gereben,
Megőrzi a pajta...
És a dalt? a feledés
Ül diadalt rajta![28]

Z toho, čo sme povedali, je zrejmé, že Gáspár tieto dve malé piesne preložil z rukopisu. Od koho asi dostal tento rukopis? Možno, že od Viliama Paulinyho-Tótha; vieme, že Gáspár udržiaval spojenie s vtedajším vedúcim predstaviteľom slovenskej buržoázie aj pri písaní svojho článku na obranu Matice.[29] Ale možné je aj to, že mu ho dal do rúk redaktor časopisu Dunaj, združujúceho istý čas slovenskú pokrokovú mládež, Belo Klein-Tesnoskalský, ktorý sa ešte aj neskoršie objavil v jeho živote. Tomu by aspoň zdanlivo nasvedčovalo, že Klein — možno práve kvôli vzájomnosti — požiadal Pavla Országha, aby preložil do slovenčiny Gáspárovu *Elégiu*, v ktorej mladý maďarský básnik píše o Pohroní a Slovákoch ako o „družnom národe“ (társnemzet) Maďarov. Je znakom mimoriadnej náročnosti Országhovej, že odmietol žiadosť Kleina-Tesnoskalského. Nepáčila sa mu forma Elégie, lebo otrocky napodobňovala strofu a metrum Poeovho *Havrana*.[30]

*

Tieto drobné údaje, ktoré sa objavujú v rámci našich výskumných prác, nás povzbudzujú, aby sme ďalej pokračovali v objavovaní Hviezdoslavových stykov s maďarským prostredím. Celkom iste sa tak napraví veľa nesprávností, ktorých sa pri predstavovaní básnika — často už aj len z neinformovanosti — dopustila nacionalistická veda.

(Z rukopisu preložil A. E.)

---

[28] Porov. originál:

Čul som raz...

Čul som raz divný v poli plač.
i skúmam, odkiaľ
prichádza plač ten? Nuž, či viete —
to vám tam háj plakal.

Ja pýtam sa ho, čo plače,
nač' háju slzy liať
mladému? Viete, čo mi riekol?
„Zajtra idú ma sťať...“

Brat môj...

Brat môj šiel kosiť lúku,
kvetovú lúčinu;
a ja zase kosiť šiel:
piesňovú lúčinu.

On kosí vonné kvietky,
ukladá v radky ich!
ja kosím srdca piesne,
ukladám v riadky ich.

Po bratovi, jak senko,
suchý kvet pohrabú.
— A piesne zabudnutia
vetierky rozhrabú.

[29] Gáspár Imre, *A tót irodalomból*, c. d.
[30] Belo Klein, *Pred polstoletím*, Slovenské pohľady, 1933, 298.

KRITIKA

OD LESSINGA K BRECHTOVI

Nora K r a u s o v á, *Od Lessinga k Brechtovi*, vydal Slovenský spisovateľ, 1959, strán 224.

Štúdie Nory Krausovej obsiahli dve storočia nemeckej literatúry. Pretože vznikli v dlhšom časovom rozpätí, odzrkadľuje sa v nich do istej miery metodický a literárny vývin pisateľky. Tento fakt, ako i rozsah skúmanej látky má svoje kladné, ale i záporné stránky.

Spoločnou črtou všetkých štúdií je autorkina snaha vypátrať pokrokové prvky a tendencie v dielach a teóriách veľkých predstaviteľov nemeckej literatúry. Autorka sa usiluje nehľadieť na nich izolovane, ale v súvislosti so všeobecným myšlienkovým prúdením doby a danou spoločenskou situáciou. Pomocou tejto metódy odhaľuje mylné náhľady buržoáznej literárnej vedy, najmä v súvislosti s Lessingom, s obdobím Sturm und Drang i v mnohých iných otázkach. Kým v štúdiách *Lessingove estetické názory, Revolučné obdobie nemeckej literatúry 18. stor.* a *Epický princíp v teórii drámy Bertolta Brechta* sa sústreďuje najmä na otázky umeleckej teórie, v štúdiách *Utrpenie mladého Werthera, E. T. A. Hoffmann a nemecký romantizmus* a *Tri knihy Thomasa Manna* podáva rozbor jednotlivých diel. Štúdia *Friedrich Schiller, dramatik a mysliteľ* je iného charakteru, lebo je prierezom celou Schillerovou tvorbou.

V štúdii *Lessingove estetické názory* sa autorka zaoberá najmä dvoma teoretickými prácami tohto najväčšieho predstaviteľa nemeckého osvietenstva: *Laokoonom* a *Hamburskou dramaturgiou*. Lessing v *Laokoonovi* skúma hranice poézie a výtvarných umení a polemizuje s teóriou tzv. maľujúcej poézie. Autorka na základe úctyhodného preštudovaného materiálu osvetľuje Lessingove náhľady, stavia ich do protikladu s vtedy panujúcimi názormi na umenie, najmä na poéziu, Lessingov prínos vidí v tom, že sa podujal určiť hranice jednotlivých umeleckých druhov a ustáliť zákony, platné pre každý druh. Autorka upozorňuje, že s mnohými Lessingovými názormi dnešný čitateľ už nemôže súhlasiť, ale vysoko vyzdvihuje štylistickú stránku *Laokoona*, ako i jeho analytický postup skúmania. „Zo stránky štylistickej je Laokoon dokonalé dielo a jeho dnešná príťažlivosť spočíva v tom, že má vzťah k umeniu nielen ako k predmetu skúmania, ale je zároveň sám svojou formou úzko spätý s umením."

Lessing *v Hamburskej dramaturgii* podrobuje kritike zákony dramatického básnictva a najmä tragédie. Autorka štúdií tu podáva obraz celkovej situácie v nemeckej dráme, dovtedajších náhľadov na klasickú drámu a osvetľuje príčiny, prečo sa Lessing tak ostro postavil proti napodobňovaniu klasicizujúcej francúzskej drámy Corneilleovského typu. Štúdia o hamburskej dramaturgii je teda nielen rozborom Lessingových náhľadov na drámu, ale aj polemikou s názormi, ktoré imputovali Lessingovi protifrancúzsky a nacionalistický postoj. Autorka venuje veľa miesta najmä Diderotovi a dokazuje, ako často sa názory týchto dvoch dramatikov a teoretikov drámy stretávali. V závere s zaoberá otázkou, či je Lessing naozaj zakladateľom striktnej teórie druhov podľa aristotelovských požiadaviek a odpovedá: Lessing nepožaduje od ozajstného umelca nijaké mechanické dodržiavanie nejakých večne platných pravidiel. Lessing nebol iba učenlivým žiakom a mechanickým pokračovateľom aristotelovského učenia, ale v mnohom Aristotela predčil a stal sa ukazovateľom cesty novej modernej drámy.

Polemicky je zahrotená štúdia Revolučné obdobie nemeckej literatúry v 18. stor. Autorka tu dokazuje, že doterajšia literárna veda stavala nemecký literárny a kul-

túrny smer šesťdesiatych až osemdesiatych rokov 18. stor., nazývaný Sturm und Drang, do protikladu s osvietenstvom, že ho teda dávala do protikladu s Lessingom a francúzskymi reprezentantmi osvietenstva. Podľa autorky bol tu zámer urobiť zo „šturmu a drangu" reakčný smer a postaviť ho medzi osvietenstvo a klasiku. To však je falšovaním literárnych dejín, „lebo nemecká klasika v literatúre, reprezentovaná Goethem a Schillerom, vo filozofii Heglom a v podstate aj Herderom bola iba vyvrcholením pokrokových snáh nemeckého osvietenstva". Na základe rozboru vtedajšej spoločenskej situácie v Nemecku, filisterstva, ktoré Marx a Engels pomenovali „die deutsche Misere", poukazuje autorka na pokrokové prvky v hnutí Sturm und Drang. Podľa nej individualizmus tohto obdobia „úzko súvisí s tzv. tendenciou po slobode a s titanizmom, čiže úsilím o slobodu, ktoré buržoázna literárna veda poníma ako anarchistický prejav hnutia Sturm und Drang. Úsilie o slobodu sa tu kryje s úsilím o slobodu zmýšľania a prejavu indivídua". Autorka ďalej vyzdvihuje snahu o realistické zachytenie skutočnosti. Podľa nej medzi osvietenským hnutím a nemeckým „šturmom a drangom" nebolo nijakých zásadných rozdielov, lebo hnutie Sturm und Drang bolo vlastne pokračovateľom v snahách osvietenských. Toto svoje tvrdenie dokazuje na konkrétnom rozbore Goetheho *Götza von Berlichingen* a Schillerových drám, najmä na *Zbojníkoch* a *Úkladoch a láske.*

Do tejto kategórie štúdií patrí aj štúdia *Epický princíp v teórii drámy Bertolta Brechta.* Už pri rozbore Lessingových teoretických náhľadov a v súvislosti s drámami Goetheho a Schillera sa autorka zaoberala teóriou drámy, tak ako ju ponímali spomenutí autori, ako aj s problémami, ktoré sú i dnes veľmi aktuálne. I v tejto štúdii rozborom literárnej a spoločenskej situácie vysvetľuje vtedajšie ideovo-umelecké prúdy (expresionizmus, novú vecnosť, Strindbergovu drámu, proletárske divadlo Ervina Piscatora), ktoré ovplyvnili Brechtovu teóriu „epického divadla". Podrobný rozbor princípov a zásad „epického divadla" umožňuje čitateľovi vniknúť do podstaty brechtovského divadla a hlbšie pochopiť zmysel jeho drám. Nutnosť zepizovať divadlo je pre Brechta služba robotníckej triede. Doterajšie divadlo túto službu neplnilo, ale naopak, bolo v službách utláčateľských tried. „Dnešný divák si musí byť dokonale vedomý toho, že môže byť spolutvorcom, zasahovateľom do každého poľa ľudských vzťahov". Brecht bol presvedčený, „že odhalenie nových spoločenských zákonov zaväzuje umenie k zväčšeniu jeho gnozeologickej a výchovnej funkcie". No autorka i keď vyzdvihuje novátorstvo a revolučnosť Brechtovho divadla, nesúhlasí s tými, ktorí tvrdia, že Brecht je zakladateľom štvrtého literárneho druhu vedľa lyriky, epiky a dramatiky. Podľa nej Brechtove drámy nie sú nijakým novým literárnym druhom. Epický princíp Brechtovej dramatiky zodpovedá iba totalite nášho vedeckého storočia. Keďže jeho drámy majú nový spoločenský obsah, musia mať podľa neho i novú formu. Brecht bol „jedným z mála objavovateľov, ktorí sa snažili ísť so svojou epochou dopredu a nie za ňou pokuľhávať". Hoci Brecht nazval svoje práce „protiaristotelovskou dramatikou", jeho epické divadlo nadväzuje i na Aristotela i na teórie Lessingove, Schillerove a Goetheho.

Zostalo otvorenou otázkou, prečo moderná dramatická tvorba ani v Sovietskom sväze ani v ostatných krajinách, okrem malých výnimiek, si doteraz neosvojila teóriu brechtovského epického divadla. Autorka štúdie nám ostala dlžná odpoveďou, pokiaľ a ako sa jeho teórie osvedčili v modernej pokrokovej dramatickej spisbe. Zdá sa, že Brecht vo svojich drámach vedel zaujať diváka napriek tomu, že chcel vylúčiť prekvapenie a vopred mu vyrozprávať udalosť, ktorú na javisku uvidí. Pretože vedel dramaticky stupňovať dej a bol veľkým umelcom, vedel vzbudiť ilúziu, že človek je skutočne svedkom nejakého deja, čiže dosahuje opak toho, čo podľa svojej teórie chcel dosiahnuť. O Brechtovi platí pravidlo, také časté pri umeleckých tvorcoch, že sú najúčinnejší tam, kde ako umelci prekonávajú vlastné teórie. V najnovšej dobe sa pokúša o vytvorenie drámy podľa brechtovského vzoru naturalizovaný Francúz Adamov. Podľa nášho úsudku ani zďaleka nedosahuje účinok brechtovských drám. Pouličné scény, ktoré v brechtovskom divadle čiastočne nahradzujú antické chóry, v mnohých moderných hrách zastupuje komentátor udalostí (Vyšnevský, Miller). No niet pochyb-

ností, že Brechtove drámy patria k prvým veľkým, temer už klasickým drámam socializmu.

Z ďalších štúdií si zasluhuje pozornosť rozbor Goetheho *Werthera* a románu E. T. A. Hoffmanna *Životné náhľady kocúra Murra.* Kým v predchádzajúcich štúdiách sa autorka zaoberala najmä teóriami, v týchto dvoch štúdiách sa sústreďuje na diela a skúma ich umeleckú pôsobivosť. Podrobne rozoberá kompozíciu, jednotlivé motívy, sleduje zámery autorov a ukazuje ako ich splnili. Avšak autorka sa neuspokojuje iba týmto. V rozbore Goetheho *Werthera* chce vysvetliť, prečo bol Werther postavou na svoju dobu revolučnou a v čom bol Goetheho hrdina už predstaviteľom moderného človeka. V rozbore Hoffmanovho románu zasa študuje nemecký romantizmus a ukazuje, v čom bol reakčný a v čom ho práve Hoffman prekonáva a stáva sa predchodcom realizmu v Nemecku.

Iným spôsobom je písaná štúdia o troch románoch Thomasa Manna. Tu v strede záujmu nie je kompozícia diela, ale ideový rozbor a pochopenie osobnosti Thomasa Manna. Citát, ktorým uvádza svoju štúdiu, určuje i celý charakter tejto práce. „Cez celý svoj život som vlastne rozprával len jedinú históriu: históriu odmeštiančovania." A autorka sleduje od prvých literárnych začiatkov cez tri veľké romány tento proces. To, pravda, neznamená, že by sa tu vzdávala metódy rozboru kompozície, ktorej najmä pri rozbore *Čarovného vrchu* venuje veľa miesta, ale ťažisko je predsa len v procese hľadania „bürgera". Autorke sa takto podarilo ukázať Mannov vývoj, ukázať ako ďaleko pokročil od viery v obrodu buržoázie na začiatku svojej literárnej dráhy vo vieru v ozajstnú demokraciu, socializmus, na konci svojho života. Pravda, problém mešťana „bürgera" a umelca sa vinie cez celé dielo Thomasa Manna. Ale podľa nášho náhľadu, nie iba otázka zániku meštianstva ako triedy, problém umelca a občana, páli Thomasa Manna po celý život. Ako sme už povedali, išlo autorke v tejto štúdii predovšetkým o ideový profil Thomasa Manna. Ale tým, že sa príliš úzkostlivo držala svojho zámeru, neobsiahla a nemohla ani obsiahnuť v pomerne krátkej štúdii všetky zložky diela tohto veľkého umelca. Týka sa to najmä doktora Faustusa, kde akoby sa strácala v komplikovanom deji tohto jedinečného románu. Nespomína symboliku faustovskej látky a nehovorí o tom, ako majstrovsky spojil Mann tragédiu jednotlivca s tragédiou národa. Na druhej strane ale osvetlila mnohé komplikované otázky, najmä, prečo si Mann vybral za svojho hrdinu hudobníka a hudbu ako umenie, prečo chcel na probléme hudby dokumentovať najvypuklejšie a najtypickejšie krízu a tragickú bezvýchodnosť súčasného „moderného" umelca.

Nora Krausová si vybrala pre svoje štúdie vrcholné javy nemeckej literatúry od osvietenstva po predstaviteľov modernej nemeckej drámy a románu. Tým sa jej kniha stáva prehľadom celej nemeckej literatúry a prvou knihou tohto druhu u nás. Jej zásluhou je, že ako prvá sa podujala preskúmať na základe výdobytkov marxistickej estetiky vrcholné javy nemeckej literatúry, odhaliť jej pokrokové tendencie a utvrdiť nás v presvedčení, že tak ako v každom národe i v národe nemeckom majú demokratické a humanitné tradície hlboké korene a že jeho veľkí predstavitelia patria celému ľudstvu.

Magda Gregorová

VANSLOVOV PRÍSPEVOK K ESTETIKE

V. V. Vanslov, *Problém krásna.* Slov. spisovateľ Bratislava 1959, strán 290. Preložil Viktor Kochol.

Sovietsku teóriu umenia a estetiku charakterizuje v poslednom čase vo zvýšenej miere to, čo udivuje, prekvapuje i tých, ktorí sledujú sústavnejšie sovietske vedecké dianie v hociktorom z jej teoretických či prakticko-technických odvetví — ustavičná metamorfóza, v dejinách vedy dosiaľ nepoznaný prudký vývin, vyplývajúci z vnútornej autokritickosti, snaha prekonať dané štádium vedeckého vývinu skôr, než ono vstúpi

do všeobecného vedomia. Príležitostný recenzent a komentátor má čo robiť, aby stačil sledovať tento vo všetkých odvetviach estetiky tak čulý teoretický ruch. Jednou z novších estetických monografií, ktorá sa dostáva v preklade do rúk slovenského čitateľa, je i Vanslovova štúdia o problematike krásna.

Otázka zdroja pocitu krásy, všestranné vysvetlenie rôznych jej javových foriem v prírode, spoločnosti i tvorbe človeka, otázky vkusu, teoretické vysvetlenie a systematizovanie špecifickosti rôznych sfér, v ktorých sa uplatňuje estetický vzťah človeka ku skutočnosti, je jedným z najstarších, možno povedať — základných estetických problémov. Ak sovietska teória umenia a estetika preferovala v uplynulých rokoch problematiku realizmu v umení, skúmanie všeobecných i špecifických zákonitostí, ktoré charakterizujú odraz skutočnosti v umení, vyplývalo to z naliehavých potrieb umeleckej praxe, z postavenia a významu, ktorý má umenie a literatúra v životnom chode sovietskej spoločnosti. A ak sa v poslednom čase objavujú stále častejšie kratšie časopisecké i obšírnejšie vedecké pojednania o kráse, ak sa i v užších pojednaniach o literatúre a umení spojuje stále viac problematika špecifickosti umeleckého odrazu reality so zákonitosťami širšieho estetického vnímania, vyplýva to nielen z vnútorného vývinu sovietskej vedy samotnej, z rozširovania hľadísk, ktorými sa skúma umelecký prejav, ale i z objektívnych podmienok vývinu spoločnosti, z ktorej vyrastá vedecký i umelecký prejav.

Toho, kto sleduje sovietske spoločenskovedné dianie, nijako neprekvapí ostrý polemický tón, ktorým je preniknutá Vanslovova štúdia. A práve ostrý tón, snaha o teoretickú dôslednosť, nezmieriteľnosť ku všetkým subjektivistickým idealistickým a mechanicko-materialistickým tendenciám a ich rezíduám v sovietskej teórii umenia patrí medzi jednoznačné aktíva, najväčšie klady práce. A jej zápory, pokiaľ sa oni vyskytujú v jednom rade s nespornými prínosmi tejto vcelku osobitnej a pozoruhodnej publikácie, sú práve v opustení tohto stanoviska. Toto má za následok stratu metodickej proporcionality a napokon — rekompenzácie a ústupky tým nesprávnym stanoviskám, proti ktorým autor vytiahol pôvodne do boja.

Vanslov, ktorého sme dosiaľ poznali najmä z jeho bystrých, i keď nie vždy neomylných hudobno-estetických statí (v slovenčine vyšla napríklad vo svojej dobe novátorská štúdia *Odraz skutočnosti k hudbe*, SAV, Bratislava 1951), alebo z jeho syntetickej štúdie o vzťahu obsahu a formy v umení (*Soderžanie i forma iskusstva*, vyd. Iskusstvo, Moskva 1956), kladie si v recenzovanej práci za úlohu odkryť a teoreticky odôvodniť zdroje estetického pocitu, jeho vzťah k prírode i k výtvorom ľudskej psychiky, objektivizovaným vo forme výsledkov pracovného procesu i umeleckých diel. Úloha to iste nemalá a zložitá. Vo vedomí náročnosti vytýčeného cieľa pristupuje Vanslov kriticky ku všetkým doterajším tvrdeniam o podstate a zdrojoch estetična. Svojím riešením základného estetického problému snaží sa odlíšiť nielen od doterajších predmarxistických, hegemónne idealistických teórií, ale i od zjednodušujúcich náhľadov, objavujúcich sa i v prácach niektorých popredných sovietskych estetikov v posledných rokoch (Nedošivin, V. V. Jermikov, Dmitrijeva, Kemenov a pod.). Pre porovnanie i osvetlenie kvalitatívne odlišného východiska Vanslovovej štúdie nebude od veci porovnať jej vývody stručne napr. so štúdiou P. I v a n o v a, dostupnou nášmu čitateľovi i v slovenskom preklade![1]

Aké sú spoločné črty, vyznačujúce staršiu prácu P. Ivanova a ostatných sovietskych estetikov v otázke vymedzenia podstaty a zdrojov estetických pocitov krásna? Domnievame sa, že je to silné a pochopiteľné ovplyvnenie špecifickými tradíciami ruského teoretického myslenia. Škola revolučnodemokratických kritikov, zastúpená najmä klasickými prácami N. G. Černyševského o krásne a estetických vzťahoch umenia ku skutočnosti, vypracovala všestrannú a na svoju dobu vysoko pokrokovú vedeckú teóriu o objektívnom pôvode pocitov krásna a o ich odraze v ľudskom vedomí. Od-

---

[1] P. I v a n o v, *Problém krásna v marxisticko-leninskej estetike*, Slov. spisovateľ, Bratislava 1952.

líšila sa tým výrazne od všetkých subjektívno-idealistických estetických škôl i od teórií W. G. Hegla a jeho nasledovníkov, ktorá zasahovala v mnohom i do vývinu ruského kritického myslenia. „Krásno — to je život", proklamuje dôrazne svoje základné estetické východisko N. G. Černyševský, rozvádzajúc ho do všetkých dôsledkov, ktoré z tohto základného materialistického poňatia vyplývajú nielen pre analýzu estetických súdov, ale i pre chápanie decentných umeleckých problémov. Je pochopiteľné, že sovietski estetici vychádzajú v budovaní estetického systému práve z tohto materialistického poňatia otázky krásna, predstavujúceho v mnohom vrchol predmarxistického myslenia na poli estetiky vôbec. Poplatnosť tradíciám je tu však niekedy tak silná, že sa stráca špecifickosť kvantitatívne nového dialektickomaterialistického teoretického prístupu a s mnohými správnymi postrehmi preberajú sa súdy, ktoré neprekračujú obvykle zreteľ materializmu predmarxovského. „Prameň krásy existuje v skutočnosti", píše v citovanej štúdii P. Ivanov (c. d., str. 26), „objektívna krása leží v samej prírode a tzv. zákony krásy, umelecké spracovanie predmetného sveta, výroba ‚podľa zákonov krásy' je len zobrazenie človekom v objektívnom svete panujúcich vzťahov, zákonitostí, právd, ktorých uvedomenie utvára pojem krásna".

Aby sa dosiahol ďalší pokrok v otázkach estetiky, novšie, diferencovanejšie a jemnejšie chápanie otázky krásna, uvedomuje si Vanslov, že treba kriticky prehodnotiť teoretické východisko, ktorým pristupovali k riešeniu estetických problémov predovšetkým revoluční demokrati. „Formulácia Černyševského", píše Vanslov, rozoberajúc jeho klasickú dizertáciu „nevylučuje možnosť tak objektivistického (krásno je život vôbec, každý život), ako aj subjektivistického (krásno je to, čo zodpovedá ľubovoľným predstavám o živote) traktovania... V jeho koncepcii krásna ostali subjekt a objekt zväčša metafyzicky rozdelené a navzájom protikladné." (Vanslov, str. 33—34.) Vychádzajúc zo základných myšlienok dialektickomaterialistickej teórie poznania, z chápania ontologickej jednoty a gnozeologického protikladu subjektu a objektu v procese odrazu skutočnosti, ako inherentnej súčasti materiálno-spoločenskej praxe, snaží sa Vanslov budovať súhrnnú teóriu estetického vzťahu človeka ku skutočnosti, zdrojov i foriem estetična, ktorá by najplnšie zodpovedala marxistickému filozofickému východisku autora. Všeobecná analógia objektu a odrazu, jednota predmetu a metódy skúmania je východiskom spoločného skúmania podstaty estetických kvalít reality a zvláštností estetického vzťahu ku skutočnosti. Zmyslovo-konkrétny ráz estetických kvalít javov mu preto dovoľuje robiť uzávery o špecifickosti estetického vzťahu na rozdiel od vedeckého hodnotenia javov v momentoch zmyslovo-konkrétneho a nie abstraktno-všeobecného prístupu k javom reality. Ďalšou, veľmi významnou charakteristickou vlastnosťou estetických kvalít je — podľa mienky autora — ich výrazová schopnosť. Táto schopnosť, rozvedená podnetne najmä v poslednej kapitole knihy, je príčinou jednoty umenia a estetického výrazu, tej skutočnosti, že literatúra a umenie je vždy najkoncentrovanejšou formou a prejavom dobových estetických ideálov, estetického vzťahu človeka ku skutočnosti vôbec. Výrazová schopnosť estetických hodnôt, ich „signalizačný" charakter nie je však nejakou objektívnou, prírodnou vlastnosťou vecí a javov, ale je v ich význame, ktorý nadobúdajú pre človeka. Konštatovanie spoločenskej podmienenosti estetického súdu, skutočnosť, že „každé odhalenie tejto individuálnej (estetickej — T. Š.) povahy objektu je pre človeka zároveň aj svedectvom jeho špecificky ľudskej aktívnosti jeho sebautvrdzovaní a slobody" (str. 56), charakterizovaná ako ďalší znak estetického vzťahu ku skutočnosti, nás privádza do jadra Vanslovom rozvádzanej problematiky, do tých častí, ktoré sú nielen najosobitejšie, a v istom zmysle aj najpodnetnejšie, ale i najviac diskutabilné a sporné.

Je iste sympatické, ak na rozdiel od gnozeologicky nediferencovaného prístupu k estetickým javom, prístupu, ktorý obsahoval silné rezíduá mechanického materializmu, redukujúceho úlohu subjektu na pasívny odraz objektívne daných estetických zákonitostí, zdôrazňuje Vanslov subjektívnospoločenskú podmienenosť estetického súdu, ľudský zmysel a podstatu estetických kvalít. Vychádzajúc z myšlienkového bohatstva raných prác Marxa a Engelsa, iste nie neoprávnene zdôrazňuje, že „utvrdenie ľudskej

podstaty v predmete (reálne dosahované v praxi) je vždy v základe estetického pôžitku z predmetu, je pozadím (často zahaleným) ním vyvolaných emócií (asociácií, myšlienok), príčinou jeho hodnotenia ako krásna" (str. 63). Každý objekt, realita ako taká, vystupuje v estetickom vzťahu vždy v istej závislosti od subjektívnych faktorov, miery ľudskej slobody a pod. Krajina, hodnotená sama osebe ešte napr. v stredoveku i v renesančnej epoche ako nezaujímavý alebo priam antiestetický jav stáva sa na istom vývinovom stupni spoločnosti priamym predmetom estetického zobrazenia (holandské umenie 17. stor.), samostatným objektom estetického záujmu, stupňovaného s rastom mestskej civilizácie a miery deľby práce a pod. To všetko sú fakty, ktoré rozvádzajú a potvrdzujú Vanslovove stanovisko a presvedčivo vyvracajú antihistorické stanovisko o krásne ako o vlastnosti samotnej objektívnej reality, života mimo nás, postupne človekom stvárňovanej a pod.

Nemožno však súhlasiť s autorom, keď v polemickom zápale proti jednostrannému ontologickému stanovisku v ponímaní zdrojov krásna dochádza prakticky k druhému extrému, popierajúc objektívny, mimo ľudský subjekt a spoločnosť ležiaci zdroj estetických pocitov. Vychádzajúc z Lifšicovej tézy z tridsiatych rokov, „estetický význam nie je prírodnou vlastnosťou predmetu. V jej vecnosti niet ani atómu toho, čo sa nazýva krásou", dochádza Vanslov k rovnako nedialektickému kontrapostu subjektu s objektom, k subjektivizácii a k podceneniu podielu objektu na estetickom odraze skutočnosti. Miera podielu oboch zložiek je iste veľmi citlivá a nestála. Zo správneho postrehu, že „ľudský obsah (a v tom zmysle spoločenský, neprírodný) je vždy prítomný práve v ‚prirodzenej' kráse. Aj v kvetoch, aj v speve slávika, aj v ľudskej tvári, aj v krajinke sú krásne iba také črty a vlastnosti, ktoré sú hodnotné pre ľudí v ich vlastnej životnej činnosti a vyjadrujú jej utvrdenie" (str. 81), však nijako nevyplýva kategorické tvrdenie autora, že „v prírode niet a nemôže byť prirodzeného kritéria krásy, pretože krásno svojou podstatou a pôvodom nie je prírodný jav" (str. 75).

Staršie estetické systémy, počnúc antikou, rozlišovali v hodnotení estetických javov podľa objektu hodnotenia dve skupiny estetických kritérií. V hodnotení tzv. nižších javov, to znamená anorganických, biologických a sčasti i niektorých výtvorov človeka, vystačíme často s nižšími, iba formálnymi kritériami krásna, označujúcimi nielen rôzne vzťahové zákonitosti — proporciu, symetriu, harmóniu, rytmus a pod., ale i rozkvet javov k ich vlastnému určeniu, plnosť rôznorodých životných (a preto objektívnych!) prejavov v jednotlivom predmete alebo jave. Rozkvitnutá kvetina je pekná, zvädnutá nie; zdravo pôsobiaci, silný a všestranne rozvinutý človek pôsobí estetickým dojmom; chorľavý, zostárnutý a pod. — opačne. Prirodzene, ide iba o jedno hľadisko, nie vždy aplikovateľné. Jeho úplné ignorovanie však znamená odtrhnutie estetických zákonov od zákonov objektívnej prírody, zosubjektivizovanie a antropomorfizáciu prírodného diania, čo sa neraz v polemickom zápale proti zjednodušujúcemu chápaniu estetických kvalít stáva i nášmu autorovi. Tak napr. (str. 81) Vanslov tvrdí: „čierne oči a vlasy milovanej ženy sú krásne nie v dôsledku fyzikálnych príčin samých osebe, ale preto, že sú to oči a vlasy práve milovanej ženy". Ak by to tak bolo, mohli by sme obdivovať iba milované ženy. Podobného charakteru je napr. tvrdenie, že krása brezy je v jej „signalizačnom" charaktere, v tom, že sa „zhoduje s črtami hodnotnými pre človeka, so stavmi, prejavmi jeho vlastného života" (str. 82). Ide však o zrejmý omyl, subjektivizáciu objektívneho. Prírodné javy sú krásne nielen preto a vtedy, keď zodpovedajú určitým črtám ľudského charakteru, ale vtedy, ak sú v zhode s možnosťami a zákonitosťami rozvoja samotnej prírody.[2]

---

[2] Je zaujímavé, že toto hľadisko, ktoré už v prácach ruskej školy, Černyševského a iných anglických a francúzskych materialistov 19. stor. poukázalo na súvis prírodných a estetických zákonitostí, je dnes metodologicky — a najmä v praxi — rozvíjané aj buržoáznou estetikou, predovšetkým francúzskou školou. Na Benátskom estetickom kongrese r. 1956 vystúpil podnetne popredný francúzsky estetik Etienne Souriau s príspevkom, odôvodňujúcim popri tradičných oblastiach nutnosť skúmania estetiky, za-

Teoretická nedôslednosť, polemický zápal a nadsadenie istých právd za účelom ich prebojovania je možné azda všade inde, ale nie vo vede. Pomstí sa ústupkami opačného rázu, nemožnosťou zachovať proporcionálnu rovnováhu tam, kde ju narušil sám autor. Tak je to i v prípade Vanslovovej štúdie. V snahe vyhnúť sa možným obvineniam zo subjektívne idealistických formulácií, rekompenzovať niektoré miesta, ktorých metodologickú slabinu azda autor sám pociťuje, zapadá Vanslov miestami zas do opačného extrému a charakterizuje krásno dosť temno ako „objektívnu realitu, ktorá má spoločenský obsah“ (str. 163) a existuje „mimo vedomia ľudí, a nezávisle od neho“ (str. 91, 168) a pod. Dostáva sa tak do rozporu nielen s doteraz ním uplatňovanými estetickými vývodmi, ale i s vlastným dialektickomaterialistickým filozofickým východiskom, upadajúc do tých extrémov antidialektického chápania estetických javov, proti ktorým vytiahol pôvodne do boja. Verbalistická záplava invektív a rôznorodých neverifikovateľných tvrdení a la — „krásno existuje aj vtedy, keď ho nevníma ani jeden človek“ (str. 90) nepridá práci zdanie zásadnej teoretickej dôslednosti tam, kde ona nie je vo filozofickom východisku. Škoda, pretože nábeh — autorove metodologické odhodlanie i východisko, erudícia, i správne dielčie postrehy — dávali predpoklady vyššej teoretickej syntézy, než sa mu to podarilo.

Za jednu z hlavných predností práce možno považovať jej široký záber. Vedľa načrtnutých ontologických a prehľadných gnozeologických úvah (absolútnosť, relatívnosť estetických súdov a hodnotení), ďalšiu časť práce venuje skúmaniu v marxistickej literatúre dosť zanedbanej problematiky vzájomných vzťahov jednotlivých estetických kategórií. Obzvláštny význam pre chápanie i hodnotenie umeleckých diel má najmä jeho odlíšenie krásna a príjemna. Na rozdiel od čiste kvantitatívneho chápania rozdielnosti toho istého (kladného) estetického pocitu, ukazuje Vanslov podnetne na kvalitatívne vyšší charakter súhrnného estetického hodnotenia v kategórii krásna. Aktuálny zreteľ súčasnej umeleckej problematiky preniká i teoretickými úvahami o vzťahu kategórie krásna k ďalším estetickým i mimoestetickým kategóriám účelnosti, pravdy, dobra. V istých súvislostiach nová, i keď nie nesporná, je autorova charakteristika pekného. Tvrdenie, že „peknota je prejavom zlého, banálneho, estetického vkusu“ (str. 176), dokladá rozborom niektorých esteticky nezdravých, i keď povrchne páčivých umeleckých diel a estetických tendencií (filmy typu Pyrievových *Kubánskych kozákov*; prejavy povrchného, iba dekoratívneho-ozdobného chápania diel architektúry a pod.).

Isté námietky sovietskej kritiky, zhodné vcelku s našimi námietkami voči subjektivizácii zdroja a zmyslu estetického odrazu, vyvolala autorova traktácia estetického ideálu a jeho vzťahu k prírode a spoločenskému dianiu. Iste, je plne správne zdôrazniť relatívnosť akéhokoľvek estetického ideálu, jeho konkrétnu spoločenskú podmienenosť, skutočnosť, že „vnímanie krásy prírody a vzťahu človeka k nej bytostne závisí od jeho estetických náhľadov a ideálov, zrodených spoločenským životom“ (str. 205). No dejiny estetického vnímania skutočnosti nie sú len dejinami striedania špecifických, i keď spoločensky podmienených estetických ideálov, ale i dejinami postupného približovania sa všeobecnému a nešpecifickému objektu poznania i praktickej ľudskej činnosti vôbec. V zhode s estetickým poznaním, a aj v jeho dôsledku, chápeme prírodné javy v ich vlastnej podstate a špecifických kvalitách (týka sa to aj zmyslu zobrazovania prírody). Estetické poznanie má nielen svoje špecifické, ale i všeobecné momen-

---

hrnujúcich i oblasť tzv. okrajových umení („impliqués“, miesto „apliqué“) a činnosť obdobnú umeniu, nevytvárajúcu však artefakty (spev, hra, šport a pod.), najmä estetické postupy samej prírody. Odvodzujúc staré tradície tzv. morfologickej estetiky (od Leonarda da Vinciho), poukazuje sa na to, že fyzika, chémia, biológia, morfológia a iné vedy o živej prírode postihujú zákonitosti prírodných javov, nie však ich tvary. Doteraz konštatované zákony však nevyčerpávajú proces rozkvetu bytostí ich určeniu (dokonalosti), životný funkcionalizmus vo všetkých svojich možnostiach. Estetika sa takto chápe ako veda, analyzujúca a systematizujúca ľudskú zmyslovú skúsenosť. (Pozri sborník Atti del III. Congresso Internazionale di Estetica, Venezia 1956.)

ty, zhodné alebo paralelne zhodné s poznaním napríklad prírodovedeckým. Už konštatovaná subjektivizácia estetického odrazu nedovoľuje preto autorovi všestrannejšie riešiť vzťah špecifického estetického odrazu k všeobecnému (napríklad vedecko-teoretickému) odrazu skutočnosti, k zmyslu ľudského poznania i prakticko-výrobnej činnosti vôbec. (V tomto — ale vari iba v tomto — momente predstihuje Vanslova staršia monografia A. I. Burova, kritizovaná viackrát oprávnene v nami recenzovanej knihe i v kritikách viacerých sovietskych i našich teoretikov umenia.)[3]

Posledná časť Vanslovovej monografie, venovaná vzťahu krásna a umenia patrí — napriek svojej náčrtovosti — medzi najvydarenejšie miesta štúdie. Prejavuje sa v nej autorova erudícia teoretika i kritika umenia, dôverné spätie s aktuálnou problematikou umeleckej tvorby. I keď môžeme mať isté výhrady voči oddeleniu, ba až rozdeleniu podstaty umenia na tri samostatné funkčné sféry poznania, ideového hodnotenia a výchovného pôsobenia a estetického prežitku,[4] sú to námietky rázu čiste teoreticko-metodologického, ktoré neovplyvňujú konkrétne hodnotenie a výklad Vanslovom načrtnutých problémov. Predovšetkým ide o charakterizovanie špecifickosti predmetu umeleckého poznania. Na rozdiel od spomenutej už nepresnej Burovovej interpretácie predmetu umeleckého poznania vo zmysle „vedy o človekovi", myšlienky, vyskytujúcej sa už u revolučných demokratov, Gorkého a iných teoretikov umenia, vymedzuje Vanslov predmet umenia ako „objektívnu skutočnosť vo svojej estetickej svojbytnosti" (str. 234)

Prostredníctvom výrazových schopností estetických kvalít skutočnosti dosahuje umenie vyššej jednoty subjektu s objektívne existujúcim predmetom zobrazenia (zvuk — intonačná schopnosť reči v hudbe a pod.), realizáciu spoločensko-historického ideálu. V tomto zmysle možno plne doceniť i význam špecifickej umeleckej formy, ktorá je formou estetického pretvárania objektívneho — t. j. i mimo umenia existujúceho — materiálu. A nielen to. Vanslovove úvahy dávajú dobré metodologické východisko i pre riešenie jedného z najobťažnejších estetických problémov — vydelenie umeleckého diela zo sféry ostatných estetických prejavov, zjednotenie a zároveň i špecifikáciu umenia zo širokej sféry estetickej aktivity človeka. „Estetická kvalita", píše V. V. Vanslov, „ktorá je v úžitkových predmetoch podradnou stránkou, stáva sa v umení špecifickou charakteristikou umeleckého diela ako takého" (str. 275). Špecifická podstata umenia — končí svoje vývody autor — nie je však jednoducho estetická, lež obrazno-umelecká. „Umenie predstavuje takú zmyslovo-predmetnú činnosť, ktorej hlavným cieľom je estetické osvojenie javov skutočnosti, dosahované prostredníctvom ich obrazného odrazu" (str. 276).

Čo ešte dodať k recenzovanej práci ako k celku? Hovoriť o tom, že iba dôsledná marxistická metodológia, jej prehĺbenie a všestranné domýšľanie a nič iného — ani tzv. heslo odšpekulovania teórie umenia, znamenajúce obvykle v dôsledkoch kapituláciu vedeckého poznania pred izolovanými faktami, rôznorode maskovaný eklekticizmus — nie je schopné metodologicky ovplyvniť teóriu umenia, by znamenalo vari nosiť drevo do lesa. No napriek tomu túto základnú pravdu je aktuálne zdôrazniť i teraz, a práve teraz, keď naša teória i kritika umenia hľadá cesty k novej, vyššej syntéze a prekonaniu ne-

---

[3] A. I. Burov, *Estetická podstata umenia,* Slov. spisovateľ, Bratislava 1957.

[4] Podľa nášho názoru ide o jednotnú funkciu, ktorú nie je možné ani teoreticky zvlášť analyzovať, pretože každá z týchto funkcií, ako funkcia umelecká, má v rámci umeleckého diela — a to nielen z dôvodov ich vzájomnej jednoty — svoj zvláštny a špecifický charakter, odlišný napríklad od všeobecne poznávacej, výchovnej alebo estetickej funkcie, tak ako ich poznáme z mimoumeleckých sfér a javov. V tomto smere — zdá sa — že je šťastnejšie nastolenie jednoty viacerých stránok a funkcií umenia v práci nemeckého marxistického estetika W. Besenbrucha, ktorého sa dovoláva i V. V. Vanslov. (W. Besenbruch, *Zum Problem des Typischen in der Kunst,* Weimar 1956.)

plodných schematických postupov bez toho, že by opustila pôdu marxistickej analýzy umeleckých a iných javov. Potvrdzuje to nielen podnetná Vanslovova štúdia, jej klady a nedostatky, ako sme sa pokúsili na ne ukázať, ale aj niektoré teoretické pokusy, podniknuté v tomto smere v poslednej dobe i u nás.

Tomáš Štraus

WELLEK-WARRENOVA TEÓRIA LITERATÚRY

Theory of Literature. By René Wellek and Austin Warren. Jonathan Cape, London 1955. IV. vydanie, strán 404.

Pokusy o súhrnné spracovanie teórie ktoréhokoľvek umenia nebývajú veľmi časté. Sú o to zriedkavejšie, čím je teória toho-ktorého umenia bohatšia na monografické diela a teda v čiastkových otázkach vyjasnenejšia; autor takejto teórie umenia sa musí väčšinou obmedzovať na komentovanú kompiláciu predchádzajúcich monografických výsledkov.

Práca R. Welleka a A. Warrena, *Teória literatúry*, je vo veľkej miere tiež takejto povahy. Jej autori pristupujú k práci s presvedčením, že podávajú nielen školský výpočet známych literárnovedných poznatkov, ale aj určité nové myšlienkové zovšeobecnenia a pohľady, prispievajúce najmä k vyjasňovaniu problému špecifickosti literatúry ako umenia. O relatívnom úspechu ich podujatia svedčí skutočnosť, že kniha vyšla r. 1955 vo štvrtom vydaní.

V porovnaní s u nás známou Timofejevovou *Teóriou literatúry* má táto práca okrem ideologických a metodologických odlišností aj iné chápanie predmetu teórie literatúry. Kým Timofejevova práca je v podstate poetikou, Wellek a Waren venujú tomuto predmetu iba malú časť svojej knihy. Jej jadrom je analytické rozdiskutovanie základných teoretických a estetických otázok literatúry. Autori v úvode konštatujú, že podľa ich náhľadu niet v odbornej spisbe publikácie, ktorá by metódou spracovania bola príbuzná ich *Teórii literatúry*. Špecifikum ich poňatia možno najlepšie charakterizovať snahou dať odpoveď na otázku, čo je literatúra. Pokiaľ ide o adresáta a spôsob podávania látky, ide tu o druh kompromisu medzi vysokoškolskou učebnicou a teoretickou úvahou. Nie je to púha kompilácia, ale analyticko-kritické vyporiadanie sa so všetkými mimomarxistickými typickými teóriami a náhľadmi o jednotlivých otázkach.

Práca má päť častí. V prvej (str. 3—45) autori analyzujú základné pojmy a podávajú ich vymedzenia. Ide o state: I. *Literatúra a literárna veda*, II. *Povaha literatúry*, III. *Funkcia literatúry*, IV. *Literárna teória, kritika a história* a V. *Všeobecná, porovnávacia a národná literatúra.*

V druhej časti (49—62) sa autori zapodievajú problémom usporiadania a objasnenia faktografického materiálu, najmä so zreteľom na textovú kritiku.

Tretia časť (65—135) obsahuje niekoľko statí, ktoré zhŕňajú materiál k problému špecifickosti literatúry, jej vlastností a metód. Sú to články: I. *Literatúra a biografia*, II. *Literatúra a psychológia*, III. *Literatúra a spoločnosť*, IV. *Literatúra a ideológia*, V. *Literatúra a ostatné umenia.*

Štvrtá časť (139—282) spája otázky poetiky s otázkami hodnotenia. Obsahuje kapitoly: I. *Rozbor literárneho umeleckého diela*, II. *Eufónia, rytmus a metrum*, III. *Štýl a štylistika*, IV. *Obraz, metafora, symbol a mýtus*, V. *Povaha a spôsoby naratívnej fikcie*, VI. *Literárne žánre*, VII. *Hodnotenie*, VIII. *Literárna história.*

Piata časť (285—298) je pohľadom na spôsob literárnovedného štúdia na angloamerických univerzitách a obsahuje niektoré všeobecné návrhy na jeho zlepšenie, resp. reformy. Na konci knihy je rozsiahly a cenný poznámkovo-bibliografický aparát.

*

Vo svojej recenzii sa nebudem zapodievať všetkými kapitolami práce. Sústredím sa iba na problémy zaujímavé zo všeobecného estetického a umenovedného hľadiska.

Pri otázke o povahe literárnej vedy rekapitulujú Warren a Wellek známe delenie vied na prírodné a historické (Dilthey, Windelband), respektíve delenie na vedy prírodné a kultúrne (Rickert). Literárna veda patrí medzi vedy historicko-kultúrne, pretože jej ide viac o uchopenie jednotlivých faktov než o všeobecné zákony. Dokonca zastávajú názor, že „pokusy nájsť všeobecné zákony v literatúre vždy zlyhali" (str. 6). V literatúre možno nájsť iba niektoré všeobecné psychologické a iné pravidelnosti, ktoré pomáhajú literatúru chápať, ale nedefinujú jej podstatu a proces. Literárna veda ako „kultúrna veda" sa zaujíma o jednotlivé a konkrétne, pravda, odhaľuje a chápe ich vzhľadom na určité sústavy hodnôt. Tým Warren a Wellek v zásade uznávajú ideologický charakter literárnej vedy. Ich názor je vzdialený literárnovednému formalizmu, naopak, venujú kapitoly vzťahu literatúry a spoločnosti. Pravda, ich snaha o sociologicky podložené hľadisko sa zásadne líši od marxizmu, čo aj výslovne zdôrazňujú pri komentovaní marxistického náhľadu na literatúru (napriek úsiliu o „objektivitu" sú ich interpretácie marxistickej teórie skreslené, a teda aj ľahko kritizovateľné).

Pojmu literatúry venujú obsiahlu rekapituláciu. Postupujú vylučovacou metódou od najširšej koncepcie, ktorá považuje za literatúru všetky slovesné a písomné prejavy, až po riešenie, podľa ktorého literatúra obsahuje v podstate len tradičné žánre lyriky, epiky a drámy. V duchu tejto koncepcie spracúvajú aj svoju teóriu literatúry. V ďalšom rozdiskutúvajú povahu literatúry, porovnávajúc ju s priľahlými oblasťami ľudského poznania a tvorby. Z gnozeologického hľadiska je poznanie vyjadrené v literárnom diele zásadne odlišnej povahy ako poznanie vo vede. „Výroky v románe, v básni alebo v dráme nie sú doslovne pravdivé; nie sú to logické výpovede". Je evidentný rozdiel medzi „informatívnosťou" pasáží Balzacových a knihami histórie či sociológie, i keď sa táto rozdielnosť neraz nevidí alebo správne neinterpretuje. Problém špecifickosti a svojbytnosti umeleckého diela nemožno podceňovať. Veď napríklad v subjektívnej lyrike básnikovo „ja" nie je totožné s jeho osobným „ja", ale je fiktívne, dramatické, svojzákonné.

Pokiaľ ide o vysvetľovanie literatúry, Warren a Wellek považujú za najadekvátnejšiu metódu výkladu literatúry metódu syntetickú, teda s prihliadaním na všetky činitele vzniku a existencie literatúry. Prirodzene, najzákladnejšou príčinou vzniku umeleckého diela je jeho autor. Preto jednou z najlepších metód výkladu a štúdia diela je — podľa nich — výklad z osobnosti autora a jeho životopisu (str. 66). Tento názor možno prijať s podmienkou, že výklad osobnosti autora nie je totožný s púhou psychologickou rekonštrukciou a diagnózou, ale zahrnuje okrem toho skúmanie základných spoločenských a ideologických podmienok autorovho života, pôsobenia a tvorby.

Inak životopis umelca môže byť pre teóriu umenia zaujímavý z troch aspektov. Po prvé, ako pomôcka výkladu umeleckého diela. Po druhé, ako podklad pre štúdium osobnosti génia vôbec, jeho mravného, intelektuálneho a citového vývinu. Po tretie, môže byť materiálom pre psychológiu tvorby a tvorivého procesu.

Warren a Wellek sa dotýkajú aj tejto otázky a zhrnujú niektoré už vykryštalizované náhľady. Psychológia umenia, a teda aj literatúry, má štyri aspekty: 1. psychológia autora, 2. psychológia tvorivého procesu, 3. psychológia typov či hrdinov diela a 4. psychológia účinku na diváka, čitateľa a poslucháča (psychológia konzumenta).

Autori informujú aj o výsledkoch niektorých typologických teórií, ktoré sa usilujú kvalifikovať typy tvorivých temperamentov (napr. Francúz T. Ribot, Rumun L. Rusu a pod.). Táto kapitolka je však medzerovitá, lebo okrem spomínaných jestvujú aj iné typológie, vhodnejšie použiteľné pri rozboroch tvorivých osobností.

Warren a Wellek pripisujú psychologickým hľadiskám a analytickým metódam veľkú dôležitosť pri literárnych rozboroch. V tom má ich teória prednosť oproti estetickým koncepciám, ktoré vylúčili psychologické hľadiská ako nevedecké a neadekvátne. Na druhej strane však správne vidia aj hranice možností psychologického prístupu k lite-

rárnym skutočnostiam a konštatujú, že „psychologická pravda je umeleckou hodnotou len vtedy, keď zahrnuje súdržnosť a celistvosť, čiže, v krátkosti, keď je umením“ (str. 88). Tento výrok je však zaujímavý aj tým, že obsahuje nepriame kritérium umenia, ako ho chápu obaja autori. Hoci celkový tón a tendencia ich práce prekračuje literárnoteoretický formalizmus (proti ktorému na viacerých miestach aj polemizujú), jednako pripisujú formálnym kritériám v podstate rozhodujúce postavenie, ako to vyplýva aj z citovanej vety, kde sa súdržnosť (koherencia) a celistvosť (integrita) chápu ako základné podmienky umenia.

Popri psychologickom prístupe k literatúre je neobyčajne dôležitý prístup sociologický. Vzťahy medzi literatúrou a spoločnosťou sú mnohostranné a podľa toho je členitá aj ich teória. Warren a Wellek uvádzajú šesť základných aspektov problému: literatúra je sociálne zariadenie a sociálny výtvor; literatúra odráža život a najmä život spoločnosti; autor diela sám je príslušníkom spoločnosti, respektíve určitej jej zložky; spisovateľ svoju tvorbu komusi adresuje, čiže je tu otázka sociálneho konzumenta a jeho vlastností; literatúra vždy vznikala v úzkej spätosti s určitými spoločenskými ustanoveniami a zariadeniami (a to nielen v civilizovanej spoločnosti, ale aj u primitívov); napokon je tu skutočnosť, že literatúra má určitú spoločenskú funkciu či účel. Každý z týchto aspektov možno ďalej rozpracúvať, pretože obsahuje teoreticky zaujímavé otázky.

Sociologický prístup k literatúre je, podľa Warrena a Welleka, najmä v tých teóriách, ktoré samy reprezentujú „špeciálnu sociálnu filozofiu“. Takouto teóriou je napríklad marxizmus. Uvádzajú však aj ďalšie teórie, ktoré sociologicky podmieňujú a interpretujú poznanie a tvorbu; sú to napríklad Max Scheler (*Versuch einer Soziologie des Wissens*, 1924), Karl Mannheim (*Ideology and Utopia*, 1936) a Ernst Grünwald (*Das Problem der Soziologie des Wissens*, 1934). Pripomínajú tiež teórie Freudovu, Nietzscheovu a Paretovu, ako aj teóriu Maxa Webera, ktorý sa usiluje skúmať vplyv ideologického faktora na ekonomiku, čiže stojí na protiľahlom póle k marxistickému materializmu.

Warren a Wellek v týchto častiach svojej práce iba predstierajú objektívny vzťah k marxizmu. Jedným z dôkazov toho je fakt, že marxizmus spomínajú s inými svetonáhľadovými teóriami čisto katedrovej akademickej povahy, a nechcú vidieť, že je to teória, podľa ktorej sa buduje nový spoločenský poriadok v tretine ľudstva.

Warren a Wellek si všímajú aj niektoré ďalšie formy vzťahu medzi literatúrou a spoločnosťou. Uvádzajú pokusy o sociologickú interpretáciu umeleckých slohov, o mytologickú interpretáciu foriem a žánrov v literatúre a pod. (K tejto otázke porov. napr. G. Thomson, *Aischylos a Athény;* Christopher Caudwell, *Illussion and Reality)*. Záverom vyslovujú svoj náhľad na vzťah literatúry k spoločnosti takto: „Existuje veľká literatúra, ktorá má malý alebo nijaký vzťah k spoločnosti; sociálna literatúra je iba jeden druh literatúry a nie je ústredná v teórii literatúry s výnimkou náhľadu, že literatúra je predovšetkým „napodobenie“ života ako takého a spoločenského života osobitne. No literatúra nenahrádza sociológiu alebo politiku. Má svoje vlastné opodstatnenie a cieľ“ (str. 106). Proti tomuto výroku možno polemizovať: neexistuje veľká literatúra, ktorá by nemala vzťah k spoločnosti. To však neznamená, že veľká literatúra by mala mať sociologickú tematiku alebo že by mala byť, ako správne odmietajú Warren a Wellek, „napodobením“ života a spoločnosti. Vzťah literatúry k spoločnosti je nie vec témy či motívu, ale vec obsahu a tendencie. A v tomto zmysle je vzťah literatúry k spoločnosti zárukou i podmienkou jej veľkosti.

V stati *Literatúra a idey* sa autori dotýkajú jednak poznatkovej hodnoty literatúry, jednak vzťahu literatúry a ideológie. Analyzujú dve protichodné hľadiská na túto otázku: na jednej strane sú teórie, ktoré interpretujú literárne texty podobne ako filozofické; na druhej strane sú teórie, ktoré popierajú vzťah literatúry a filozofie, a tým aj poznatkovú hodnotu literatúry.

V USA je celá skupina teoretikov, ktorí sa zapodievajú dejinami ideí (history of ideas), pričom berú aj literatúru ako dobové dokumenty pre svoje rozbory. Významný

predstaviteľ tohto smeru, A. O. Lovejoy, skúma vývin ideí bez ohľadu na národnosti a jazyky. Kým dejiny filozofie skúmajú, podľa neho, veľké systémy, dejiny ideí sa zapodievajú aj malými autormi a jednotlivými myšlienkami. Warren a Wellek sympatizujú s touto koncepciou a načrtávajú možnosť chápať dejiny anglickej literatúry ako materiál pre dejiny anglického myslenia.

Už iná je otázka, či je poézia lepšia tým, že je filozofická. Warren a Wellek odpovedajú náhľadom Nemca Rudolfa Ungera, ktorý hovorí, že literatúra nie je filozofické poznanie prenesené do obrazov a veršov, ale vyjadruje všeobecný postoj k životu. Preto básnické riešenie „filozofických" problémov sa podstatne líši od filozofie. Nejde tu teda o nič iné ako o uplatnenie požiadavky špecifickosti umeleckého poznania a výrazu; táto otázka bola aj u nás mnohostranne diskutovaná, najmä v posledných rokoch.

Kapitola o vzťahoch medzi umeniami obsahuje opäť zhrnutie rozličných výskumov o tejto otázke. Jedna z foriem vzťahu medzi umeniami spočíva v tom, že sa určité umenie stáva témou iným umeniam. Iná forma sa realizuje vzájomnými vplyvmi jednotlivých umení na seba — poézie na maľbu, výtvarného umenia na hudbu atď. Osobitnou je otázka, do akej miery môže byť napríklad hudba malebnou, literatúra hudobnou a pod. Zapodieval sa tým už Lessing v Laokoonovi (a Irwing Babbitt v New Laookoön). Warren a Wellek zastávajú náhľad, že malebné dojmy alebo hudobné asociácie pri čítaní poézie sú pri presnej analýze literatúry vedeckými prostriedkami fakticky bezcenné (str. 127).

Iná podoba vzťahu medzi umeniami sa vynára pri analýze a teórii slohov. Napríklad klasicizmus neznamená vo všetkých odvetviach umenia to isté. Kým antická architektúra a plastika boli v 18. stor. známe, z maľby sa nezachovalo a vtedy nepoznalo temer nič; podobne v hudbe. A predsa hovoríme o klasicizme aj v maľbe, aj v hudbe. Je tu ešte jedna podoba vzťahu medzi umeniami — keď umelec pestuje dve alebo viac umení (Blake, Rosetti, Michelangelo), prípadne má o tom svoje teórie.

V historiografii umení nie sú zriedkavé prípady, keď sa metodológia dejín jedného umenia používa pri dejepise iného umenia. Sotva si uvedomujeme, ako sa navzájom ovplyvňovali dejiny literatúry a výtvarného umenia (napríklad slohové periodizácie, názvy slohov a pod.). Tieto postupy nemusia byť chybné, ba môžu byť aj plodné, keď ide o relatívne súbežný vývin určitých umení. Častejšie sa však stretávame s tým, že v niektorých dobách určité umenia stagnovali, ba vôbec sa nepestovali. Celkove teda možno uzatvárať — a v tom majú Warren a Wellek zaiste pravdu — že pokrok v teórii jednotlivých umení sa nedá očakávať od preberania metód a hľadísk z iných umení, ale od vypracovania vlastných, adekvátnych analytických a hodnotiacich metód a techník.

Dôležitou kapitolou je stať venovaná definícii a rozboru literárneho diela. Teória a dejiny literatúry donedávna uprednostňovali štúdium podmienok a prostredia pred rozborom diela samého. V súčasnosti je niekoľko typických škôl, zastávajúcich rozličné náhľady na túto otázku. Vo Francúzsku je skupina teoretikov, ktorí si kladú za cieľ „explication des textes"; v Nemecku sa v šľapajách Walzelových s obľubou prenášajú do rozboru literatúry kunsthistorické hľadiská; v Rusku, v Poľsku, v Čechách pôsobili v nedávnej minulosti formalistické školy.

Formálno-štrukturálny náhľad na literatúru zastávajú aj Warren a Wellek, ktorí definujú: „Umelecké dielo je sústava znakov alebo štruktúra znakov, slúžiaca špecificky estetickému účelu" (str. 141). Teória literatúry má za úlohu aplikovať túto všeobecnú definíciu umenia na literárny materiál a dať odpoveď, čo je literárne dielo. Na túto otázku dávajú odpoveď postupným rozborom niektorých téz a porovnávaním s inými druhmi umeleckých diel.

Je isté, že literárne dielo je niečo iné ako sochárske alebo architektonické dielo, pretože nie je artefaktom. Zničením knihy som nezničil literárne dielo. Ďalej rozdiskutúvajú otázku identity diela pri rozličných vydaniach, otázku prekladu do cudzích jazykov, otázku vplyvu tlače a úpravy na kvalitu literárneho diela a pod. Špecifikum lite-

rárneho diela, najmä poézie, ale aj drámy je v tom, že nie sú písané len pre oko, ale aj pre sluch. Ďalej, a v tom má literatúra spoločné prvky s hudbou, že každá nová interpretácia prináša do diela nové momenty; pravdaže, čítanie básne nie je báseň sama. Zaujímavé sú teórie, ktoré tvrdia, že báseň (a literárne dielo vôbec) je skúsenosť čitateľa. To by však znamenalo, že je toľko diel jedného originálu, koľko má čitateľov. Exištuje aj teória, ktorá hovorí, že literárne dielo je skúsenosť autora. Varianta týchto názorov hovorí, že literárne dielo je sociálna a kolektívna skúsenosť. Je však evidentné, že tieto psychologické riešenia sú zraniteľné a teda neuspokojivé.

Poliak R. Ingarden odpovedá na problém podstaty literárneho diela svojou vrstvovou koncepciou. Podľa neho prvou vrstvou literárneho diela je zvuková sústava (ktorá však nie je totožná so sluchovou skúsenosťou čitateľa). Druhou vrstvou sú významy slov a ich celkov. Treťou je svet básnika, jeho charakter a dej. Napokon je to vrstva „metafyzických kvalít“ (vznešené, tragické, sväté a pod.). Jadro tejto teórie, zbavené idealistického rúcha, môže byť nepochybne užitočné pri rozbore umeleckého diela.

Pre definíciu literárneho diela možno použiť aj známe jazykovedné rozlíšenie medzi langue a parole. Umelecké dielo je potom analogické s langue, kým skúsenosť konzumenta je obdobná ako parole. Keď ponímame dielo ako langue, plynie z toho súčasne, že je to norma či štruktúra noriem na pochopenie; je to dôležité napr. pri textovej kritike, pri hodnotení zlého alebo dobrého čítania diela, prekladu a pod. Špecifikum literárneho diela vymedzujú autori konštatovaním, že „literárne dielo nie je ani empirický fakt v tom zmysle, že je to stav vedomia hociktorého jednotlivca alebo hociktorej skupiny jednotlivcov, ale ani nemenný ideálny objekt, akým je trojuholník“ (str. 155). Je to teda dynamická štruktúra, ktorá sa mení v dejinách a s konzumentom.

Každá analýza umeleckého diela je zároveň hodnotiaci proces, veď už samo označenie určitého diela za umelecké a teda za predmet rozboru je hodnotiaci výrok. Warren a Wellek sú pri hodnotení diela zástancami „perspektivizmu“, t. j. považujú za zákonité, že k literárnemu dielu treba pristupovať z rozličných individuálnych aspektov či perspektív.

Kapitolu o hodnotení literatúry uvádzajú rozlišovaním medzi anglickými termínmi „valuation“ a „evaluation“. Pod prvým rozumejú to, že ľudstvo si literatúru váži (teda uznávanie, oceňovanie), pod druhým hodnotenie v odbornej kritike.

Kladú si otázku, či estetická hodnota je jedna, vystihujúca celé dielo, alebo je tu hodnôt viacero (etické a iné). Zastávajú názor, že estetická hodnota je jadrom a podstatou diela. „Estetický objekt je ten, ktorý ma zaujíma pre svoje vlastné kvality, ktorý si nenárokujem reformovať alebo zmeniť na časť seba, privlastniť si alebo konzumovať. Estetická skúsenosť je forma kontemplácie, láskavá pozornosť ku kvalitám a kvalitatívnym štruktúram“ (str. 251). V tejto téze „presvitá“ Kantov nepravdivý názor o nezainteresovanosti estetického hodnotenia a zážitku.

Warren a Wellek v tejto súvislosti majú kritické stanovisko ku Šklovskému a ruským formalistom, ktorí kládli na popredné miesto „novosť“ a „prekvapivosť“ ako kritérium estetickej kvality. Prijateľnejší im je názor Mukařovského, podľa ktorého niet estetickej normy, lebo podstatou estetickej normy je rúcať normy. Literárne dielo môže hodnotu stratiť, ale môže ju znovu nadobudnúť, keď stratilo všednosť. Takej povahy je aj odhaľovanie nových vrstiev a významov diela, ktoré je mnohovýznamovou jednotou. Jedným z kritérií hodnotenia v umení je aj „zahrnovanie“ (imaginative inclusiveness and integration). Čím sú jednotlivé prvky a myšlienky amalgamovanejšie dohromady, tým je hodnota diela vyššia.

Pri hodnotení poézie neslobodno zamieňať poetickosť materiálu (látky) básne s poetickosťou celku diela. To sa stalo napr. Crocemu, ktorý odmietal Danteho *Božskú komédiu* ako zlý celok a uznával za esteticky pôsobivé niektoré jej lyrické pasáže. Warren a Wellek nesúhlasia s takýmto názorom, jednako sú proti metafyzickému zbožňovaniu klasikov ako nedotknuteľných veličín.

Keď je reč o hodnotách v umení, je logické pýtať sa, kde sú tieto hodnoty lokalizované. V diele? V konzumentovi? Vo vzťahu medzi oboma? Prvá odpoveď je objek-

tivistická a absolutistická, druhá je subjektivistická a psychologická, tretia obsahuje kľúč k riešeniu, lebo hodnotenie diela je uvedomenie si esteticky hodnotných kvalít potenciálne obsiahnutých v diele každým kompetentným (vnímavým) konzumentom. „Hodnoty existujú potenciálne v literárnych štruktúrach: sú uvedomované, hodnotené len vtedy, keď sú zaužívané čitateľmi, ktorí majú potrebné podmienky“ (261). Táto definícia však nerieši problém objektívnosti estetických hodnôt. Fakticky niet diela, ktoré by nemalo aspoň jedného obdivovateľa (je ním aspoň pôvodca) a teda nenárokovalo by si podľa toho ocenenie.

Warren a Wellek spomínajú častý rozdiel medzi „hodnotiacou, súdnou“ (judicial) umeleckou kritikou a kritikou „impresionistickou“. Hovoria, že tento rozdiel je nesprávny, lebo vraj každý skutočný kritik sa usiluje o to, aby povýšil na zákony svoje osobné dojmy. Z tejto odpovedi by vyplývalo, že autori diela neuznávajú rozdiel medzi individualistickou (subjektivistickou) a vedeckou literárnou kritikou.

V teoretickej literatúre sa stretávame s uznávaním dvoch iných typov kritiky: hodnotiacou (Wertung) a vysvetľujúcou, exegetickou (Deutung). Tento rozdiel nepovažujú Warren a Wellek za podstatný, lebo exegéza umeleckého diela pravidelne prechádza do hodnotenia, ba už sama je hodnotením. Dokonca tento spôsob kritiky je cenný, lebo hodnotenie tu nie je je iba záverečným súdom, ale celý rozbor a výklad diela je chápaním a súčasne hodnotením.

Už sa hovorilo o tom, že Warren a Wellek sympatizujú s formálno-štrukturálnymi teóriami literatúry. No i tak nie sú dôslední formalisti, lebo — aspoň nepriamo — uznávajú závažnosť obsahového činiteľa, ako to koniec-koncov bolo vidieť aj z doterajšieho prehľadu ich názorov. Ich pozíciu dobre vystihuje výrok: „V literatúre, včítane poézie, formálna krása existuje vždy v službe výrazu“ (str. 257). Hlásia sa teda k tzv. výrazovej koncepcii umenia, ktorá má v súčasnej západnej estetike čoraz viac prívržencov.

Na záver sa zastavím ešte pri niektorých myšlienkach z kapitoly o dejinách literatúry. Warren a Wellek uvádzajú tri koncepcie dejín literatúry: 1. dejiny literatúry ako dejiny sociálne, 2. ako dejiny myslenia, literatúrou v podstate len ilustrované (napr. už uvedené dejiny ideí) a 3. dejiny literatúry ako dojmy a náhľady o literárnych dielach v chronologickom poriadku.

Niektorí teoretici popierajú, že literatúra má svoje dejiny, tvrdiac, že nemá minulosť; skutočné umelecké diela sú nesmrteľné a vždy aktuálne. T. S. Eliot hovorí: „Celok európskej literatúry od Homéra má simultánnu existenciu a simultánny poriadok.“ I keď je táto téza jednostranná, nie je iba vonkajškovo duchaplná, ale obsahuje cennú myšlienku pre dejiny všetkých umení a kultúry vôbec. Umelecké dielo vzniká v určitej epoche a má jej znaky, no pre svoju mnohovýznamovosť a potenciálne bohatstvo je schopné regenerácie k plnej účinnosti aj v epochách neskorších. Umelecké dielo je teda na jednej strane nemenná štruktúra, na druhej je i štruktúrou dynamickou, a to tým, že prechádza v dejinách mysľami čitateľov a divákov, kritikov a umelcov. Warren a Wellek túto myšlienku naznačujú, ale nevysvetľujú. Na to by bolo treba použiť dialektickú metódu.

Čo do predmetu dejín literatúry rozoznávajú dejiny literatúry národnej, všeobecnej a dejiny porovnávacie. Každý z týchto druhov má, pochopiteľne, svoje špecifické možnosti i obmedzenia. Autori chápu dejiny literatúry ako dejiny umenia. Nechcú však byť puristi. Pripúšťajú aj iné prístupy k literatúre. Ide len o jasnosť konceptu a o presnosť a dôslednosť metód, ktorými sa výskum uskutočňuje. Z mnohých možných historiografických koncepcií dávajú prednosť tej, ktorá poníma vývin literatúry v dejinách vo vzťahu k určitým hodnotám a normám, platným v tej-ktorej epoche. Historický proces vytvára a realizuje vždy nové formy hodnôt, ktoré boli prv neznáme a nepredpovedateľné. Warren a Wellek považujú túto koncepciu za plodnú napriek tomu, že sú si vedomí určitého circuli vitiosi: hodnoty majú jednak vysvetľovať historický vývin literatúry, jednak sú z historického vývinu samy odvodené. Tento circulus vitiosus je však opäť riešiteľný aplikovaním dialektickej metódy.

Názory, ktoré obaja autori vyslovujú o základných otázkach literatúry, patria k tzv. rozumným názorom v rámci buržoáznej vedy. Sú vzdialené od formalistického purizmu, ktorý ovládal pred druhou svetovou vojnou veľkú časť teórie literatúry. Uvedomujú si širokú sústavu vzťahov, ktorými je literatúra a umelecké dielo vôbec podmieňované: dejinami, spoločnosťou a ďalšími činiteľmi. Vyplýva to z toho, že ich náhľady sú programovým pokusom o syntetické zhrnutie základných literárnovedných výskumov súčasnosti. Nie je len ich vinou, že v niektorých partiách svojej knihy sú skôr eklektici než syntetici; sú totiž otázky, ktoré nie sú v tom štádiu rozpracovanosti, aby bolo možné robiť o nich relatívne syntetický uzáver. Určitou prednosťou *Teórie literatúry* Warrena a Welleka je to, že vyrastá z informovanosti nielen o literárnom bádaní v západných kultúrach, ale zásluhou R. Welleka je v publikácii pomerne dobre excerpovaná aj literárnoteoretická produkcia česká a poľská, pravda, predmarxistická. Neznalosť a obchádzanie marxistickej literárnovednej spisby je nepochybne najväčším nedostatkom tejto inak náročne koncipovanej práce.

Marian Váross

WEHRLIHO PREHĽAD LITERÁRNEJ VEDY

Moskovské Izdateľstvo inostrannoj literatury vydalo r. 1957 v ruskom preklade prehľadnú prácu švajčiarskeho germanistu Maxa Wehrliho o súčasnej západoeurópskej literárnej vede pod názvom *Obščeje literaturovedenije*. Nemecký originál tejto knihy (*Allgemeine Literaturwissenschaft*) vyšiel v Berne r. 1951 a okolnosť, že k ruskému prekladu sa prikročilo po určitom časovom odstupe, naznačuje závažnosť a aktuálnosť problematiky tejto knihy.

Wehrliho kniha usiluje sa totiž, ako to autor v úvode priznáva, o splnenie dvoch úloh: jednak chce podať ucelený a utriedený prehľad západoeurópskej, zväčša nemeckej literárnej vedy od skončenia druhej svetovej vojny, jednak chce byť (čo naznačuje aj jej názov) úvodom do literárnej vedy. Informatívny a bibliografický zreteľ tu rozhodne prevláda nad týmto druhým aspektom, a to je aj dôvod, prečo sa kniha preložila do ruštiny, ako to v predslove uvádza jej redaktor A. S. Dmitrijev. Sovietska a marxistická literárna veda nezhoduje sa s idealistickým svetonáhľadom a metodologickým základom väčšiny prác, traktovaných v tejto knihe, no nemožno neuznať, že problémy a otázky súdobej buržoáznej literárnej vedy sú do značnej miery aj problémami a otázkami marxisticky orientovanej literárnej vedy, zdarný vývin ktorej predpokladá kontakt a vyrovnávanie sa aj s buržoáznou literárnou vedou, tobôž keď mnohé jej problémy, najmä filologicko-technického charakteru nevyžadujú si podstatnejšiu revíziu.

A týmto konkrétnym technickým otázkam venuje sa prevažná časť Wehrliho knihy v súhlase s orientáciou väčšiny západoeurópskych literárnych bádateľov na túto oblasť. Po úvodnej všeobecnej časti o mieste, systematike a situácii literárnej vedy ako jednej zo spoločenských vied, s čím v zásade súhlasíme, majúc pravda na zreteli, že ide o nemarxistickú prácu, rozčleňuje autor problematiku literárnej vedy na štyri hlavné časti, ktorým venuje samostatné kapitoly: na kritické osvojenie textu (textológiu), na poetiku, na literárnu históriu a na spoločenskú „mimoliterárnu" oblasť, traktovanú v kapitole *Dielo, autor, spoločnosť*.

Spomedzi týchto štyroch kapitol najprepracovanejšia je kapitola o poetike, ktorá zapĺňa takmer polovicu knihy, kým ostatné otázky traktujú sa nielen pomerne stručne, ale pre potreby úvodu do literárnej vedy miestami aj nedostatočne. Vinu na tejto disproporcionalite nemá tak ani sám autor, ako celkový stav literárnovedného bádania na Západe; autor v úsilí verne odzrkadliť výsledky literárnovedného bádania v určitom časovom úseku (roky 1944—1950) bol v tomto ohľade determinovaný materiálom. Charakter všeobecného úvodu naštrbuje aj okolnosť, že Wehrli neberie do úvahy

výsledky slovanskej, najmä ruskej literárnej vedy (a to nielen marxistickej), ktorá v nejednom ohľade zašla ďalej ako západoeurópska literárna veda.

Tak hneď kapitola *Kritické osvojenie textu a technika redakčnej práce* — podľa Wehrliho východisko a základ literárnej vedy — neprekročuje rámce všeobecného filologického úvodu, opiera sa zväčša o editorské problémy antickej a stredovekej literatúry, no nevystihuje celú šírku tejto problematiky. Napr. iba rešpektovanie výsledkov sovietskej textológie by nesporne obohatilo túto problematiku aj v metodologickom ohľade.

Oveľa zaujímavejšia, podnetnejšia a prepracovanejšia je obšírna kapitola o poetike, tvoriaca jadro Wehrliho knihy. Autor rozdeľuje túto kapitolu na dve veľké podkapitoly: *Umenie literárnej tvorby* a *Literárno-umelecké dielo*. Prvá podkapitola je iba akýmsi predbežným úvodom do poetiky literárneho diela, kde sa rozoberá vzťah poetiky k estetike, vzťah literatúry k iným umeniam a k jazyku. V tejto poslednej súvislosti všíma si Wehrli lingvisticky orientovanú literárnu vedu, no obmedzuje sa pri jej traktovaní iba na angloamerických sémantikov a na ženevskú školu s nemeckými súputnikmi. Napr. výsledky pražskej školy a československého štrukturalizmu sú pre výskum jazyka literárneho umenia metodologicky závažnejšie, nehovoriac už o novších prácach slovanských literárnych vedcov v tejto otázke. Konkrétnym problémom poetiky venuje sa Wehrli až vo svojej druhej podkapitole, nazvanej *Literárno-umelecké dielo*. Rozoberajú sa tu takmer všetky základné otázky poetiky: celostný charakter umeleckého diela (v čom opäť by nebolo od veci rešpektovať literárny štruturalizmus), literárne druhy, umeleckú kompozíciu a literárne hodnotenie. Problémy poetiky stávajú sa v súdobej západoeurópskej literárnej vede ústrednými, ťažisko sa presúva zo spoločenských a ideologických otázok na samo literárne dielo a jeho vnútornú skladbu. Je to zjav pochopiteľný najmä na pozadí nacisticko-mystického traktovania literatúry v období nemeckého fašizmu a z tohto hľadiska aj sympatický. Štylisticko-jazykovej kritike venuje sa tu nielen celý rad pozoruhodných pracovníkov (Emil Staiger, Wolfgang Kayser, Erich Auerbach a i.), ale aj špeciálny časopis Trivium. Ťažisko tejto práce spočíva, ako to z tejto knihy vyplýva, najmä vo švajčiarskych bádateľských a edičných strediskách. No i pri všetkej pozornosti západoeurópskych bádateľov k otázkam poetiky panuje tu zrejmá nejasnosť a neustálenosť; sám Wehrli priznáva, že „menej než v nejakej inej oblasti humanitných vied možno tu vravieť o nejakých presných, tradíciou ustálených metódach práce, o jasne vykryštalizovanom smere bádania. Preto treba vravieť o ‚umení interpretácie', o intuitívnom alebo existencionalistickom charaktere každého pokusu osvetľovania diela" (str. 75—76). Keby si Wehrli nastolil čo len v tejto súvislosti (a prirodzene, aj inde) otázku o príčinách tejto metodologickej neujasnenosti, mohol by dospieť k základným východiskovým problémom svetonáhľadového charakteru a kritizovať idealistickú platformu týchto náhľadov. Ťažisko Wehrliho knihy nie je v kritike, a tobôž kritike idealistickej platformy literárnej vedy na Západe, ale v informácii. Wehrli nie je marxistický literárny vedec, no idealistické výstrelky súdobého literárnovedného bádania sú mu ako svedomitému vedcovi nesympatické. I napriek idealistickej platforme úsilia západoeurópskych bádateľov preniknúť v zmysel umeleckého diela prináša plodné výsledky, predovšetkým v problematike štýlu a vnútornej štruktúry diela. To isté možno povedať aj o výsledkoch z oblasti výskumu literárnych druhov. Pozornosť si tu zasluhujú najmä práce o umeleckej próze a jej vývine. Vážnejšie námietky nemožno mať ani proti „aspektom", čiže jednotlivým prvkom umeleckého diela, ktoré Wehrli člení na svet zvukov, na svet predstáv a svet myslenia. Žiadalo by sa podčiarknuť spoločný menovateľ týchto aspektov a najmä ich ideový a spoločenský dosah, čo však ostáva nedostatkom i otvoreným problémom nielen západoeurópskej literárnej vedy.

Pokiaľ ide o dejiny literatúry ako o ďalšie dôležité odvetvie literárnej vedy, nie je tu súdobé západoeurópske literárnovedné myslenie, ako sa to v knihe odzrkadľuje, na tej výške ako v poetike. Literárna história, najmä dejiny národných literatúr, nie sú v popredí vedeckého záujmu, ba badať tu aj určitý odklon od spracúvania národných

literárnych dejín a úsilie o nastoľovanie všeobecného, resp. európskeho literárneho procesu. Tieto „europeizačné“ snahy majú svoje objektívne ideologické korene nesporne v súdobom buržoáznom kozmopolitizme, no, aspoň podľa Wehrliho, zatiaľ sa nečrtajú možnosti napísať dejiny európskej literatúry v náležitej šírke, hoci v jednotlivých obdobiach, najmä pred vznikom novodobých národov jestvujú v stredovekej literatúre určité oprávnenm nábehy k „európskemu“ chápaniu literatúry. Celkove však koncentrovanie literárnej vedy na „interné“ otázky literárneho diela, na jeho štýl a jazyk neprispieva vážnejšie k ohrozeniu postavenia národných literatúr, písaných národným jazykom.

Krátka kapitola o súvislostiach literárneho diela s autorom a spoločnosťou je skutočne informatívna. Pokiaľ ide o vzťah diela k autorovi, rozvádza tu Wehrli jednak problémy spisovateľovej biografie, jednak exkurzy psychoanalytikov do literatúry, vysvetľujúcich literárne dielo z psychických autorových dispozícií, ktoré však Wehrli ako výstrelky vcelku odmieta. Vzťah literárneho diela k spoločnosti je predmetom krátkej podkapitoly *Sociológia literatúry,* ktorá je azda najzanedbanejšou oblasťou súdobého západoeurópskeho literárneho bádania. V tejto súvislosti traktuje Wehrli aj marxistickú literárnu vedu, kde „sociologický smer nachádza azda svoju najprincipiálnejšiu formu“ (str. 179). Wehrli je oboznámený s marxistickou literatúrou, a to aj v jazykoch jemu prístupných, nedostatočne a poníma ju v podstate ako vulgárny sociologizmus, ktorý marxistická veda dávno pred ním odsúdila.

Vcelku je Wehrliho kniha vďačným sprievodcom po súdobej literárnovednej problematike. Pre hlbšie štúdium otázok treba siahnuť po literatúre, ktorá sa v tejto knihe tak bohato uvádza. Okolnosť, že sovietski vedci vydali knihu v ruskom preklade, naznačuje, že marxistická literárna veda mieni sa intenzívnejšie ako v nedávnej minulosti zaoberať a tvorivo vyrovnávať aj s problematikou buržoáznej literárnej vedy. Táto úloha stojí aj pred našou vedou, ak chce byť na úrovni dnešných čias.

Viktor Kochol

PRÍSPEVOK K ŠTÝLU PRÓZY

Albrecht Neubert, *Die Stilformen der „erlebten Rede“ im neueren englischen Roman,* Halle (Saale) 1957, strán 180.

A. Neubert sleduje vo svojej monografii o polopriamej reči vývin tohto štylistického prostriedku v anglickej próze od začiatku 19. stor. po súčasnosť. Svoje pozorovania opiera o rozbor bohatého materiálu hlavných diel J. Austenovej, G. Eliota, G. Mereditha, J. Galsworthyho, J. Joycea, D. Richardsonovej, V. Woolfovej a iných. Táto práca zaslúži si našu pozornosť z viacerých príčin. Predovšetkým ide o zaujímavú tematiku, ktorej sa v našej odbornej, či už jazykovednej alebo literárnovednej literatúre dosiaľ nevenovala pozornosť. Okrem toho zaujímavá je aj Neubertova interpretácia polopriamej reči ako štylistického prostriedku rôznym spôsobom používaného v jednotlivých etapách vývinu anglického spoločenského románu. Poučné je najmä uplatnenie historického aspektu pri skúmaní polopriamej reči, ktorá prekonáva prudký vývin v tom zmysle, že sa mení z prostriedku náhodne používaného na „revolučný“, funkčne bohato využívaný štylistický prostriedok. A. Neubert skúma rôznu štylistickú hodnotu polopriamej reči u rôznych autorov toho istého literárneho smeru, ale aj v rôznych literárnych smeroch v anglickej próze 19. a 20. stor. Podľa A. Neuberta má štylistickú hodnotu iba taký jazykový prostriedok, ktorý autor umeleckého diela zámerne používa. Takýto prostriedok treba skúmať nie izolovane, ale v súvislosti s ostatnými štylistickými prostriedkami, v rámci celku umeleckého diela.

A. Neubert považuje za prameň štylistickej hodnoty jazykového prostriedku zvlášt-

ne, osobitné použitie, prípadne zapojenie prostriedku do zvláštnych súvislostí v kontexte, hoci jazykový prostriedok sám osebe je štylisticky neutrálny.

Definícia štýlu, ktorú uvádza A. Neubert na 5. strane, platí len pre umelecký štýl, hoci to autor výslovne neuvádza. Neubert zdôrazňuje, že v štýle sa odráža určitý postoj. Ďalej píše: Stil zeigt sich in der individuellen Verwendung der Sprache (str. 6). Individuálny štýl zas zaraďuje do štýlu určitej epochy. A. Neubert skúma rôzny individuálny postoj autorov k polopriamej reči, ktorý je podmienený okrem subjektívneho momentu aj dobovými činiteľmi. Oproti neutrálnemu jazykovému prostriedku polopriamej reči stojí podľa Neuberta polopriama reč (PP) ako štylistický prostriedok — „Stilistikum" (str. 6).

Pri skúmaní PP (nemecky „erlebte Rede", ER) sa Neubert opiera o doterajšie výsledky jazykovedcov a literárnych vedcov. Uvádza bohatú literatúru týkajúcu sa problematiky polopriamej reči (napr. Ch. B a l l y, *Style indirect libre 1912, 1914; Imperfektum der Rede*, E. Lerch 1914; *Monologue intérieur indirect*, Dujardin 1931; *Erlebte Rede*, Lorck 1919, 1927; ďalej W a l z e l, G ü n t h e r, K a r p f, T h o n, F u n k e a mnohí iní). Pravý upozornil na tento jazykový prostriedok A. T o b l e r r. 1894 v diele *Vermischte Beiträge zur Französischen Grammatik* II a komentoval ju na francúzskom materiáli.

Podľa definície A. Neuberta je polopriama reč taký prejav postavy, ktorý sa nezhoduje ani s priamou, ani s nepriamou rečou, ale tvorí akúsi prechodnú formu medzi obidvoma. Od priamej reči preberá PP intonáciu a niektoré, najmä emociálne prvky. S nepriamou rečou sa PP zhoduje v tom, že používa 3. os. slovesnú, pričom sa slovesný čas posúva z prítomnosti do minulosti (str. 6). Tieto znaky má PP v angličtine. V našom jazyku sa používa okrem minulého času aj prézent a futúrum.

V úvode si autor vytyčuje úlohu skúmať podrobne formálnu, obsahovú stránku PP a jej bohaté funkčné využitie v anglickej próze. Vo svojej monografii nepodáva však podrobnú jazykovú analýzu tohto štylistického prostriedku, ale sústreďuje svoju pozornosť na bohaté funkčné využitie PP a na postihnutie vývinu základných jazykových čŕt PP. Na základe jazykovej charakteristiky rozdeľuje PP na dva druhy: 1. auktorale ER (autorská PP) a 2. personale ER (osobné PP), ktoré predstavujú dva vývinové stupne tohto štylistického prostriedku. A. Neubert ukazuje, že PP zachováva spočiatku vcelku jazykový ráz autorskej, knižnej reči, a to po stránke lexikálnej i syntaktickej. No od začiatku sa rozlišuje od autorskej reči, od reči vyprávača funkčne. Postupne sa jasne diferencuje PP od okolitého kontextu, hlavne od reči vyprávača. Zvyšuje sa snaha reprodukovať verne hovorenú reč postáv, v dôsledku čoho sa vnášajú do reči postáv hovorové prvky. Z lexikálnej stránky vyznačuje sa PP čoraz viac hovorovými výrazmi, expresívami a pod. Zo syntaktickej stránky je príznačná pre ňu jednoduchá veta, prípadne neukončená veta. Uskutočňuje sa teda prechod od klasickej hypotaxy k parataxe. Takéto črty má tzv. osobná PP (personale ER). Osobná PP sa vyskytuje v anglickej literatúre najmä v románoch psychologického realizmu. V období psychologického naturalizmu, pri rozvoji tzv. asociatívneho románu dochádza k maximálnemu rozšíreniu PP ako základného štylistického a výstavbového prostriedku v modernej anglickej próze. V asociatívnych románoch sa autori snažia verne zachytávať myšlienkové procesy vedomia in statu nascendi a stavy podvedomia, ich prudkú premenlivosť, úryvkovitosť, neúplnú jazykovú vypracovanosť a pod. Preto zámerne porušujú logický sled myšlienok, ba aj gramatické zákony. Všetko toto protirečí základnej tendencii PP čo najúčinnejšie zapôsobiť na čitateľa, pretože mnohé časti psychologických románov tohto obdobia ostávajú pre čitateľa od začiatku do konca diela nejasné.

Psychologická metóda určená introspekciou opisovaných postáv znamená v oblasti tematiky odklon od vonkajších spoločenských udalostí a príklon k oblasti duševného života postáv. Opisuje sa len určitý záber z myšlienkového procesu v určitom momente. Preto badať v anglickej próze koncom 19. a začiatkom 20. storočia ústup centrálnej témy, ktorá je len fiktívna. Do centra diela sa dostáva autorov zámer: podať pre-

menlivý sled obrazov myšlienkového sveta a sveta predstáv opisovaných osôb. Snaha autorov byť maximálne objektívnymi sa formálne prejavuje v tom, že autor „ustupuje" z diela, že sa vôbec neprihovára čitateľovi, že nehodnotí, nekomentuje prejavy a činy postáv. Takýto postoj autora charakterizuje A. Neubert ako identifikáciu (str. 47, 100, 129, 173). Naproti tomu stavia iný postoj autora, keď autor zasahuje do deja, hodnotí ho a pod., ktorý pomenúva odstupom (Distanz). Podľa Neuberta sú v umeleckom diele možné tieto dva spôsoby postoja autora k opisovanej skutočnosti (str. 46, 47 a inde).

Úspešné a presvedčivé je autorovo zdôvodnenie PP a jej funkcií v umeleckom diele v závislosti od obsahovej, tematickej zložky diela. Hlboký je aj rozbor asociatívneho štýlu a románu v anglickej próze. Tu sa ukazuje, že podrobným štylistickým rozborom možno nájsť kľúč k náležitému estetickému a literárnovednému hodnoteniu, k zdôvodneniu takéhoto hodnotenia.

Okrem toho sa A. Neubert snaží zdôvodniť rozvoj PP v anglickej próze aj súvislosťou s kapitalistickým zariadením, s buržoáznou spoločnosťou. Hoci možno súhlasiť s autorom, že bezvýchodiskovosť človeka v kapitalistickej spoločnosti zapríčinila únik indivídua zo spoločenského diania, rozvoj subjektivizmu, nahradenie vonkajších spoločenských udalostí okruhom individuálneho psychického života hrdinu v anglickom románe, jednako nemožno predpokladať nejaký priamy vplyv spoločenského zriadenia na vývin určitého štylistického prostriedku. Rozvoj polopriamej reči ako účinného štylistického prostriedku badáme totiž v súčasnej modernej próze vôbec, teda nielen v západných literatúrach, ale aj v sovietskej próze, v českej (porov. štúdie L. Doležela v časopisoch Naše řeč 41, 1957, č. 1—2, SaS XIX, 1958, č. 1) a v slovenskej próze, hoci u nás platia rozdielne spoločenské podmienky. Z toho vysvitá, že na rozvoj PP v súčasnej próze vplýva viac činiteľov. Podľa našej mienky ide o komplex činiteľov, ktorý sa veľmi zložitým spôsobom odráža v štruktúre moderného epického diela. Ak priberieme k polopriamej reči ešte iné dialogické prostriedky, napr. priamu reč, vnútorný monológ, nevlastnú priamu reč, potom možno hovoriť o dialogizácii epického textu v súčasnej próze. Na rozvoj PP popri tematickej zložke vplýva vývin románu, a to psychologického románu ako osobitného epického žánru, rozvoj umeleckého štýlu, štylistických a výstavbových prostriedkov v umeleckej próze, prestavba klasickej štruktúry epického diela a pod.

A. Neubert si vo svojej monografii všíma pomer autorskej reči a reči postáv; konštatuje ústup autorskej reči. No zároveň podotýka, že rozlíšenie: reč vypravača — reč postáv, je možné len pri podrobnejšej analýze kontextu, pretože umelecké dielo ako celok je prejavom autora.

Ďalej porovnáva polopriamu reč s priamou rečou. Vynechanie úvodných slov bežných pri priamej reči umožňuje ľahšie zapojenie polopriamej reči do kontextu a zároveň ju tesnejšie spína s okolitým kontextom.

Rozborom funkcií, obsahovej a jazykovej stránky polopriamej reči v anglickej próze 19. a 20. stor. ukázal A. Neubert prudký vývin PP ako štylistického prostriedku, typického a základného prostriedku v próze tohto neskorého meštiackeho realizmu a psychologického naturalizmu. Práve tento vývinový aspekt je neobyčajne zaujímavý a poučný. Prínosom Neubertovej monografie je aj rozdelenie PP na dva druhy na základe jazykovej charakteristiky, a to na „auktorale ER" a „personale ER". Ukazuje sa, že skúmanie vývinu jednotlivých štylistických javov a prostriedkov je veľmi plodné. Umožňuje hlbšie poznávať zákonitosti platné pre umelecké dielo.

Mária Šalingová

Zoltán Fábry, *Pravda myšlienky a mieru*. Vydal Slovenský spisovateľ 1958, preložil Emil Rusko, výber zostavil a štúdiu napísal Milan Pišút.

Úvahy a eseje na Slovensku žijúceho maďarského publicistu a kritika Zoltána Fábryho vychodia po slovensky prvý raz, hoci publikuje už plných tridsať rokov a vydal aj niekoľko pozoruhodných kníh. Tento fakt si možno vysvetliť tým, že za buržoáznej republiky nacionalistické hľadiská znemožňovali bezprostrednú výmenu literárnych hodnôt, čo sa prejavilo ešte vypuklejšie, ak išlo o literátov ľavo orientovaných. Ak sa slovenskému výberu z Fábryho kritického diela nepristúpilo ani po r. 1945, tak vari len preto, že sa Fábry slovenskou problematikou a otázkami, ktoré prichádzali na porad dňa, zaoberal len okrajove. Takto sa nezaradil priamo do procesu prebiehajúceho v slovenskej literatúre v posledných rokoch. Dnes, keď sa zoznamujeme s Fábryho dielom, uvedomujeme si, že aj v autorovej odlúčenosti od slovenského literárneho vývinu vznikli závažné literárnokritické a umelecké hodnoty, z ktorých sa dajú čerpať literárne podnety.

Zoltán Fábry je zasväteným interpretom predovšetkým maďarskej literatúry. Široký register jeho literárnych záujmov presahuje hranice maďarskej kultúrnej sféry a obsahuje celé európske kultúrne dedičstvo v jeho vrcholných prejavoch. Od Descarta, Rabelaisa, Kanta, cez Tolstého, Mannovcov, Čechova, Korolenka, Gorkého a Majakovského presúvajú sa Fábryho literárne interesy na Bezruča, Haška, Čapka, Jilemnického, Fučíka, Erenburga atď. Znalosť kultúrnej mapy Európy umožňuje Fábrymu komentovať každý konkrétny literárny a kultúrny zjav v širokých súvislostiach. Dovoľuje mu získať patričný nadhľad, takže jeho súdy o jednotlivých spisovateľoch vyznievajú často suverénne.

Z nášho hľadiska závažnejšia a dôležitejšia — ako svetová rozhľadenosť autora — je jeho ideová zaradenosť. Fábry je kritik socialistickej orientácie, ktorý skúma literatúru predovšetkým z hľadiska jej spoločenskej nosnosti, nikdy nie len ako izolovaný umelecký prejav. Rozhodujúcim pre konečnú kvalifikáciu a zaradenie je uňho postoj autorov k spoločenským silám epochy. Nehľadá iba umelecké majstrovstvo, ale zisťuje, ako ono urýchľovalo, alebo retardovalo ideový vývin spoločnosti. V rámci maďarskej (ale i svetovej) literatúry orientuje sa predovšetkým na veľké pozitívne typy (Kisfaludy, Kölcsey, Arpád Tóth, Ady, Atila József, Zsigmond Móricz atď.), na ktorých dokazuje spriaznenosť veľkého umenia s hybnými silami spoločenského vývinu. Pritom jeho pohľad nie je plochý a jednostranný. Neuniká mu rozpornosť a protirečivosť skúmaného objektu.

Zoltán Fábry sa ideove formoval už v čase prvej svetovej vojny, ale dotváral sa v období, keď nad európskym nebom zavisol mrak fašizmu. Vášnivo, so zriedkavou energiou pustil sa do boja s touto ideovo-sociálnou obludnosťou, šliapúcou po všetkých ľudských právach. Vyznavač zdravého rozumu búri sa proti stredovekému tmárstvu, inkvizícii, pseudokultúre pudov. Socialista revoltuje proti hegemónii rasy, ženúcej sa cez mŕtvoly k svetovláde. Osobitnú intenzitu nadobúda Fábryho boj proti fašizmu maďarskému. Väčšina jeho statí a článkov o maďarskej literatúre má charakter obrany všetkého veľkého, pokrokového, čo v dejinách maďarskej kultúry vzniklo, pred znehodnocujúcou a zneucťujúcou hortyovskou kultúrnou politikou. Reminiscencie na to nachádzame aj v úvahách a kritikách neskoršieho, povojnového obdobia. Zaiste práve boj proti fašizmu, ktorý sa viedol zo širokých demokratických pozícií, ovplyvnil jeho svetonázorové a umelecké krédo v zmysle obrany všetkého humánneho, čo vzniklo v dejinách ľudského myslenia, a tak výrazne podčiarkol socialisticko-humanistický charakter jeho diela.

Zoltán Fábry nie je typom analytického kritika, ktorý dôsledným a všestranným rozborom umeleckého diela prichádza k novým poznatkom. Fábry je kritik-esejista, ktorý výsledky bádania syntetizuje do uceleného portrétu, svojsky osvetľujúc predmet skúmania z hľadiska nových vzťahov, ktoré bežnej kritike unikajú. Jeho eseje nebazírujú

na absolútnej novosti poznatkov, ale na novosti pohľadu, na novom, odlišnom osvetľovaní faktov a súvislostí. Prirodzene, v tomto nazeraní spod odlišného zorného uhla nadobúda osvetľovaný predmet často nové proporcie a kvality, narúšajúce konvenčný profil a polemizujúce s ustálenou podobou (napr. úvaha *Spomínajme na Arpáda Tótha* a p.).

Úsilie vystihnúť a obsiahnuť charakter toho-ktorého spisovateľa v jeho jedinečnosti vedie autora eseje k neustálemu definovaniu spisovateľa a jeho diela. Reťaz definícií (až v predimenzovanej miere sa prejavili v portrétoch Majakovského a Haškovho *Švejka)* sa odvíja skôr z voľných asociácií autorových predstáv ako z prísne logického postupu. Veľká väčšina týchto definícií má obraznú podobu a je skôr lapidárnym vystihnutím istej známej črty autora ako logickým súdom, potískajúcim ďalej naše vedomosti a poznanie. (Napr. „Je revolúcia a Majakovskij je jej totožnosťou", alebo: „Švejk je Chaplinom literatúry"... „Švejk je zadosťučinenie a rozsudok: „hlučné a nevyvrátiteľné zaucho" a p.)

Takéto a podobné charakteristiky, ktoré tvoria jeden zo základných princípov Fábryho prístupu k predmetu kritického skúmania, obohacujú ho skôr emocionálne, ako literárnovedecky. Kritika ako vedecká disciplína mení sa tu na esejistický útvar naplnený maximálne expresívnymi a lapidárnymi sentenciami. Čítať Fábryho portréty filozofov a spisovateľov znamená poznávať ich nielen intelektuálne, ale predovšetkým emocionálne. Pri takejto metóde nie je najdôležitejšie to, ako ďaleko sa autor prebil k neznámym brehom, ale skôr to, nakoľko pravdivo (z našich hľadísk) vystihol skutočnosť. A tu má Fábryho dielo často priekopnícky charakter.

Autorom tohto výberu z Fábryho článkov a esejí je Milan Pišút, ktorý napísal do knihy aj úvodnú štúdiu *Zoltán Fábry — esejista a mysliteľ socialistického humanizmu.* V nej informovane zoznamuje slovenského čitateľa so životom a dielom tohto pozoruhodného maďarského publicistu. Hodnotí ho ako znalca maďarskej a svetovej literatúry, ktorý síce nie je objaviteľským literárnym historikom, ale vynikajúcim straníckym vykladačom literatúry.

Zdá sa, že výber článkov a kritík dobre charakterizuje všetky podstatné vlastnosti Fábryho diela, ale predstavuje nám autora iba z posledného obdobia, takže čitateľovi uniká vývinová cesta, ktorou Fábry prešiel. A to je škoda.

Vladimír Petrík

GLOSY

SLOVANSKÍ HOSTIA U GOETHEHO

Fahrten nach Weimar. *Slawische Gäste bei Goethe.* Zostavil Peter Kirschner a Rüdiger Ziemann. Vydal Arion Verlag Weimar r. 1958, strán 170.

Osobnosť J. W. Goetheho priťahovala literárnu Európu už od konca osemdesiatých rokov 18. stor. V ten čas Goetheho nový domov Weimar, sídelné mesto vládcov malého feudálneho kniežatstva stalo sa mestom nemeckých spisovateľov starších i mladších, a to nielen Goetheho a Schillera, ale aj staršieho Wielanda a Herdera. Weimarské divadlo bolo pod Goetheho intendantstvom pomerne dlho vedúcou nemeckou scénou. Nie div, že do Weimaru putovali mnohí spisovatelia a vedci z celej Európy.

Populárne, ale na vedeckých základoch je pripravená kniha *Weimarské púte* so zbierkou dokumentov o návštevách a prítomnosti Goetheho priateľov a ctiteľov zo slovanských krajín vo Weimare. A neboli to hostia nevýznamní. Patrili k nim z ruských autorov Karamzin, Greč, Kjucheľbeker, Žukovskij, Ševyrev a i., z poľských Adam Mickiewicz, Anton E. Ody-

niec a i., z českých J. E. Purkyně, zo slovenských P. J. Šafárik, Ján Kollár a Samuel Ferienčík, zo srbských Vuk Štefanović Karadžić a Simeon Milutinovič. Všetci títo spisovatelia patria k vedúcim osobnostiam literatúry v čase vzostupu národných hnutí. Ide o epochu formovania novodobých národov, o nový rozmach národných kultúr.

Vydavatelia čerpali z publikovaného a archívneho materiálu. Odtlačili svedectvá Goetheho o jednotlivých návštevách (uchovali sa najmä zásluhou Goetheho osobného tajomníka J P. Eckermanna), ako aj zápisy, zprávy a denníkové záznamy jednotlivých hosťov a návštevníkov. Na škodu cennej publikácie je, že nemá úvodnú štúdiu, v ktorej by sa objasnil význam návštev a stretnutí s Goethem. Od rozsiahlych goetheovských prác (lit. vedci koncentrovali sa na vplyv Goetheho tvorby na iné národné kultúry najmä z príležitosti stého výročia jeho smrti r. 1932) uplynuli už desiatky rokov a ani nové výročia (200 rokov od narodenia r. 1949) neboli dostatočným impulzom k prácam, ktoré by rozsahom i hĺbkou výskumu prekonali predošlé obdobie goetheovského výskumu v tridsiatych rokoch. Súvisí to so situáciou v literárnovednej komparatistike, ktorá sa pri svojej pozitivistickej orientácii dostala do krízy a túto krízu neprekonala. Stručný úvod popredného nemeckého slavistu prof. R. F i s c h e r a poukazuje len na charakter a poslanie knihy.

Ako sme uviedli, vydavatelia zaradili zo slovenských „hosťov“ P. J. Šafárika, J. Kollára a S. Ferienčíka. Ide o jenských študentov, ktorí pre blízkosť Jeny mali možnosť navštevovať Weimar. Zo Šafárika odtlačili jeho list adresovaný Goethemu. Šafárik vyhovel na výzvu jenského prof. Handa Goetheho žiadosti poznať slovanskú ľudovú pieseň. Vydavatelia uverejnili list a z piesňových textov len ich nemecké preklady. Dve z nich, ako uvádza Šafárik, sú „v slovenskom nárečí“ a „pochádzajú zo severného Uhorska“. Ide o piesne *Kvitne ruža, kvitne* a *Chcel se Janík ženit*. Šafárikov list sa dostáva našim bádateľom do rúk v tejto forme po prvý raz. Z Kollára publikujú úryvky z *Pamětí*, dotýkajúcich sa jeho pobytu v Goetheho blízkosti. Pre našu literárnu históriu je nový doklad, dotýkajúci sa S. Ferienčíka. Vydavatelia uverejnili záznam rozhovoru J. W. Goetheho z r. 1817 so S. Ferienčíkom z diela *Goethes Gespräche*, pripravené a vydané W. Biedermannom. I keď tento prameň bol našim bádateľom neznámy, väčšiu časť zápisu poznali z iných materiálov. Pravda, okrem Šafárika, Kollára a Ferienčíka prišli s Goethem do styku aj ďalší slovenskí študenti. Okrem J. Chalupku, ktorý si poznačil do svojich denníkov, že Goetheho videl vo weimarskom divadle, boli to ďalší, i keď menej významní. Zaujímavým dokladom je napr. zpráva o stretnutí slovenského študenta Sluchovíniho s Goethem, Schillerom a Wielandom. Odtlačili ju syn prof. T. G. Schroera K. J. Schroer vo Fünftes Jahresprogramm der Öffent. Oberrealschule der Königlichen Freistadt, Pressburg 1855 pod názvom *Abendteuer eines ungrischen Schulmannes mit Goethe, Schiller und Wieland*. „Dobrodružstvo“ spočívalo v tom, že Sluchovíni sa stretol na vychádzke so známymi spisovateľmi, hovoril s nimi a spočiatku nevedel, o koho ide.

Vydanie Weimarských pútí slovanských vzdelancov je cennou publikáciou pre poznanie stykov slovanského sveta s Goethem a oživenie slávnej pamiatky J. W. Goetheho.

Karol Rosenbaum

OTÁZKY BIBLIOGRAFIE ĽUDOVEJ SLOVESNOSTI (1780–1880)

Riznerov *Prehľad folkloristickej literatúry slovenskej od prvopočiatku do konca r. 1896* (SP, 1897, str. 604–9, 660–9, 726–735) je základnou pomôckou pri práci s ľudovou slovesnosťou starších období. Od vzniku tejto bibliografie prešlo viac ako šesťdesiat rokov. Doteraz preukazovala vedeckým pracovníkom cenné služby. Je však potrebné podrobiť ju revízii, údaje treba doplniť anotáciami, ďalšími nálezmi a spresniť termíny (etnografia a folkloristika). Rizner zaraďuje

údaje chronologicky podľa abecedného zoznamu autorov. Nakoniec uvádza doplnky, t. j. niektoré rukopisy, objasňuje vydávanie sborníkov, zbierok, časopisov, novín a kalendárov. Pri zostavovaní novej bibliografie vynoruje sa niekoľko problémov, o ktorých sa aspoň čiastočne treba zmieniť.

Súčasné požiadavky na bibliografiu ľudovej slovesnosti určenej pre literárnych vedcov, folkloristov, jazykovedcov, etnografov a historikov možno formulovať do niekoľkých bodov. Treba spracovať najmä: 1. tematickú bibliografiu (podľa druhov, napr. poézia, próza atď.); 2. vyčerpávajúcu bibliografiu, v ktorej podľa možnosti by bol zahrnutý všetok materiál z obdobia ohraničeného rokom 1780 (začiatkom národného obrodenia) a rokom 1880, v ktorom Pavol Dobšinský začal vydávať *Prostonárodnie slovenské povesti*. Ide o obdobie, ktoré zahrnuje v sebe najdôležitejšie práce z ľudovej slovesnosti a o ľudovej slovesnosti a v ktorom slovenskí básnici a spisovatelia intenzívne čerpali podnety pre literárnu tvorbu z tvorby ľudovej; 3. bibliografia má súčasne načrtávať hlavnú líniu vývinu záujmov o folklór od zbierania ľudových piesní, prísloví, porekadiel, zvyklostí, neskôr rozprávok až po vedecké teoretické práce, zahrnujúc do toho podiel slovenských spisovateľov a básnikov (Ľ. Štúra, J. Kalinčiaka, J. Kráľa, Dobšinského, A. H. Škultétyho a mnohých iných) na zbieraní a spracúvaní ľudovej slovesnosti.

Rizner vo svojom *Prehľade* uvádza spolu bez rozlišovania materiál etnografický s folkloristickým, čo podľa chápania významu folklóru bolo prijateľné v minulosti. Riznerove bibliografické záznamy sú bez anotácií, čo spôsobuje dezorientáciu čitateľa, ktorý nevie presne o aký príspevok ide a či ide vôbec o nejaký prínos do ľudovej slovesnosti. Treba overiť viacero údajov z Riznerovho *Prehľadu* a len tak ich zaradiť do novej bibliografie. Niektoré publikácie uvádzané Riznerom s ľudovou slovesnosťou nesúvisia ani len okrajove, a preto do bibliografie nemôžu byť pojaté. Riznerovu bibliografiu dopĺňujeme ďalej nálezmi zo slovenských časopisov (a tiež českých), novín a publikácií, v ktorých nachádzame pomerne veľa menších i väčších zmienok o slovenskom folklóre.

V rokoch 1780—1800 (ako aj v predchádzajúcom období) nepozorujeme v našej tlači ešte sústavný záujem o ľudovú slovesnosť. (Rukopisný materiál vytvára samostatnú problematiku a vyžaduje si aj samostatné bibliografické spracovanie.) Potvrdzujú to negatívne nálezy folklóru v Starých Novinách literního Umení a v Prešpurských Novinách. V tom čase prevládajú ešte osvietenské snahy, ktoré nevynášajú ľudovú slovesnosť s takým záujmom a zápalom, ako to pozorujeme neskôr, počnúc druhou štvrtinou 19. stor.

Až Bohuslav Tablic v prvom zväzku *Poezií* (1806) prináša niekoľko cenných údajov o ľudových piesňach. (Napr. Hoja Ďunďa, hoja; Morena, Morena ... a iných.) V Hromádkových *Prvotinách pěkných umění* uverejňuje r. 1817 P. J. Šafárik trinásť slovenských ľudových piesní. Odvtedy možno pozorovať systematickejší záujem o ľudovú pieseň a ľudovú slovesnosť vôbec. V týchto rokoch, najmä v prvej štvrtine 19. stor. možno hovoriť iba o zberateľskej činnosti. Snahy o teoretický výklad badať iba v mytológii, aj to len zlomkovite. Tento záujem o ľudovú slovesnosť výstižne nazýva M. K. Azadovskij pre podobné obdobie v ruskej folkloristike „folklorizmom". *(Istorija russkoj foľkloristiki*, 1958.)

Systematický záujem o ľudovú slovesnosť na Slovensku v porovnaní s folkloristickými tendenciami v Rusku a na západe (v Anglicku, Nemecku) je čiastočne oneskorený. V Rusku už v 18. stor. pôsobí znamenitý Tredijakovskij, Teplov; objavujú sa sborníky Čulkova, Teplova, Dmitrijeva, Prača, Kirši Danilova a iných vynikajúcich zberateľov. Niektoré z týchto sborníkov dostávajú sa do rúk Šafárika, Kollára, Benediktiho, Palackého a inšpirujú ich k obdobnej činnosti. Nemožno taktiež poprieť vplyv V. Št. Karadžiča a jeho *Malej prostonárodnej slavenosrbskej pesmarice* (1814—1815). V Anglicku v 18. stor. objavujú sa predovšetkým spevníky, sborníky piesní. Roku 1765 vychádzajú T. Percyho *Religues of ancient englisch poetry* a J. Macphersona *The Works of Ossian, the Son of Fingal,* známe v celom svete *Spevy Ossianove* (1765).

Do češtiny z nich prekladal František Palacký (vzbudili pozornosť aj P. J. Šafárika).

Mnohé zbierky nesú na sebe stopy „zlepšovania“ ľudovej poézie a jej napodobňovania. Dôvtipné umelecké diela, rukopisy Královédvorský a Zelenohorský, ktoré pravdepodobne tiež mali zásluhu na povzbudení P. J. Šafárika a Jána Kollára do zberateľskej činnosti, potvrdzujú tendencie, ktoré v tom čase sa ujímali v ľudovej slovesnosti. Vznik týchto falzifikátov, podnecovaný snahou dokázať existenciu vlastnej dávnej národnej kultúry, má svoje historické opodstatnenie. (Podobnými motívmi je inšpirovaný aj intenzívny záujem o národnú mytológiu.) Nemožno uprieť ani vplyv Herderov a najmä jeho *Stimmen der Völker in Liedern.*

P. J. Šafárik, Ján Benedikti Blahoslav a Ján Kollár vydávajú r. 1823 *Písně světské lidu slovanského v Uhřích* a r. 1827 *Písně světské lidu slavenského v Uhrách.* Teoretické názory Šafárikove na ľudovú slovesnosť sú roztratené i v jeho obsiahlej korešpondencii a náznakovo v jeho obsiahlom vedeckom diele. Kollárove názory možno rekonštruovať z jeho poznámok a vysvetliviek v *Národných spievankách* (I, 1834, II, 1835) a z ďalších diel. (*Sláva bohyně a původ jména Slávův čili Slavjanův,* Pešt 1839. *Rozpravy o jménach, počátkach i starožitnostech národa Slávského a jeho kmenů,* Budín 1830.)

V druhej štvrtine 19. stor. vďaka Jánovi Kollárovi a P. J. Šafárikovi nachádzame záblesky teoretických záujmov o ľudovú slovesnosť a najmä o mytológiu, ktorá je predmetom stáleho záujmu. Sem patrí pozoruhodná štúdia P. J. Šafárika *O rusalkách,* uverejnená v ČČM VII, 1833. Zásadný prelom vo vývine záujmov o ľudovú slovesnosť znamená Štúrov spis *O národních písních a pověstech plemen slovanských* (Praha, 1853). Nesmieme podceňovať ani drobné príspevky roztratené po časopisoch Česká včela, Květy a Ost und West. Ide prevažne o uverejnené texty slovenských ľudových piesní.

Na základe bibliografického materiálu zisťujeme, že záujem o ľudovú slovesnosť v prvých desaťročiach 19. stor. sa sústreďoval prevažne na pieseň. Ľudovú rozprávku nachádzame nepravidelne uverejňovanú (napr. v *Národných spievankách*). Až r. 1845 vydáva Janko Rimavský *Slovenskie povesti.* Drobná knižka prináša desať slovenských ľudových rozprávok. Vydávanie slovenských rozprávok, patrične upravených, systematicky začína až r. 1858 a neskôr 1880. Sú to *Slovenské povesti* od A. H. Škultétyho a P. Dobšinského I—VI, 1858—1860 a *Prostonárodnie slovenské povesti* od P. Dobšinského 1880—3.

V druhej polovici 19. stor. drobné príspevky o ľudovej slovesnosti sústreďujú sa v časopisoch Sokol, Orol a niektorých iných. Prevahu nadobúda záujem o ľudovú rozprávku. Venuje sa viac pozornosti prekladom. Pozoruhodný je preklad J. Kalinčiaka *Príspevky ku poznaniu juhoslovanských piesní zo stanoviska mravoučného* od I. Radetiča v Orle II, 1871, č. 2—4, 7—8.

Riznerov *Prehľad folkloristickej literatúry* zaznamenáva všetkých zberateľov ľudových rozprávok (prispievateľov A. H. Škultétyho a P. Dobšinského). Chýbajú však údaje o prispievateľoch ľudových piesní do *Národných spievaniek.* Mnoho údajov, ktoré majú význam pre bibliografiu ľudovej slovesnosti nachádzame i v Riznerovej *Bibliografii písomníctva slovenského,* napr. jarmočné piesne atď., ktoré autor nezahrnul do *Prehľadu folkloristickej literatúry.* Tieto údaje bude treba vziať do úvahy pri zostavovaní novej bibliografie ľudovej slovesnosti. Prenikanie folklórnych prvkov do literárnej tvorby 19. stor. vytvára samostatnú problematiku. Nemožno ju obchádzať ani v bibliografii, kde sa bude treba oprieť o najcharakteristickejšie javy. Najzainteresovanejší do tejto problematiky sú štúrovskí básnici a prozaici.

V posledných desaťročiach 19. stor. vznikajú tri väčšie vedecké práce o ľudovej slovesnosti. P. K. Hostinský vydáva r. 1871 prácu *Stará vieronáuka slovenská I,* zasvätenú otázkam slovenskej mytológie. Na základe ľudových rozprávok pod tromi hlavnými heslami (*Názory živlov svetových, Názory výtvorov prírodných, Prechod k človeku*) rekonštruuje mytologické názory Slovákov. Roku 1871 vychádzajú P. Dobšinského *Úvahy o slovenských povestiach* (kapitoly: *Báječnosť povesti,*

Bohoveda povesti, Svetoveda povesti, Človekoveda povesti, Pomery človeka dľa povesti, Osud človeka, Nesmrteľnosť, Starobylosť a zachovalosť povesti). Knižka Viliama Palíny-Tótha *Slovenské Bájeslovie* (1876) pojednáva o jazykovedných problémoch slovenčiny, spätých s mytológiou.

V novej bibliografii ľudovej slovesnosti išlo by predbežne o tieto hlavné heslá: 1. Poézia. 2. Próza. 3. Hry a recitatívy pri hrách. 4. Mytológia. 5. Teória. 6. Zprávy. 7. Historiografia. Bibliografia by obsahovala asi 1000 údajov. (Možno tak usudzovať na základe už spracovaného materiálu.)

V rokoch 1780—1880 črtá sa nielen vzostupný systematický záujem o ľudovú slovesnosť, ale predovšetkým vážny prístup k folklóru a rozpracúvaniu mnohých otázok, ktoré dodnes sú neraz obchádzané. Bibliografia ľudovej slovesnosti stala by sa zrkadlom, v ktorom by sa v celej svojej šírke a hĺbke odrážal vývin záujmu o ľudovú slovesnosť v období, keď tvorila živnú pôdu rozvoju umeleckej literatúry.

Mária Dzubáková

BULHARI A SLOVENSKO

(Do oslobodenia Bulharska r. 1878)

Roku 1895 si Samo Zachej, neúnavný činiteľ na poli slovensko-bulharskej vzájomnosti, trpko posťažoval, že bulharská publicistika si málo všíma, čo sa deje v iných slovanských krajinách. „O malom slovenskom národe, ktorý žije kompaktne na podkarpatskej strane severného Uhorska sa skoro nič nevie. Malý je, chudobný, porobený je, nič neznamená na medzinárodnej politickej aréne, ničím nemôže pomôcť k riešeniu dôležitých európskych otázok, napr. východnej otázky (t. j. balkánskej — J. V.) — kto by sa teda oň zaujímal. No nech je sebemenší, zakríknutý, podľahlý duchovnému jarmu, stokrát hroznejšiemu ako turecké, má on bohatý mravný a intelektuálny fond. Od neho vyšli mužovia s duchovnými plodmi, ktorými právom sa môže pýšiť nielen Slovanstvo, ale i svetová literatúra a veda." (Pavol Jozef Š a f á r i k, *Jubileen sbornik na Slavianskata beseda 1880—1895,* Sofia 1895, str. 79—87.)

A celkom opodstatnene sa rozhorčoval onen dolnozemský Slovák z Petrovca vo svojom liste v Národných novinách nad tým, ako niektorí Bulhari považujú Slovákov iba za „Rakušiakov", že málo vedia o ich národnom živote a o úprimnom oduševnení za národnooslobodzovací boj Bulharov (NN, 1872, č. 98, *Z Petrovca,* píše Maľučký).

Niet bulharských kultúrnych a politických pracovníkov, ktorí by v tomto období udržiavali systematický styk alebo zblízka pozorovali národnostný a sociálny život Slovákov. Niet v Bulharsku širšieho ohlasu kultúrnopolitickej alebo literárnej situácie slovenskej.[1]

No predsa záujem Bulharov o slovenské záležitosti tu bol. Nech je podložený sebamenšími dokumentmi, netreba ho nijako prezierať. Bulhari, ktorí často navštevovali Prahu, Viedeň, Budapešť a Srbsko, sa istotne dostávali do styku so Slovákmi, s tamojšími slovenskými kultúrnymi a politickými činiteľmi a boli informovaní o slovenskej otázke napriek tomu, že nepoznáme písomné svedectvá. Osobitnú, dôležitú kapitolu bulharsko-slovenských politických a sociálnych vzťahov tvoria bulharskí vysťahovalci — záhrad-

---

[1] Toto konštatovanie je výsledkom dlhodobého výskumu bulharských archívov, publicistiky a literárnej tvorby od 40-tych do konca 70-tych rokov 19. stor. Bibliografické záznamy sloveník som poväčšine vyexcerpoval z bibliografie Dr. M. S t o j a n o v a, *Bâlgarska vâzrozdenska literatura, analitičen repertoar na bâlgarskite knigi i periodični izdania 1806—1878,* Sófia 1957, zv. 1 (druhý zväzok som preštudoval v korektúre). Porovnaj tiež článok prof. Em. G e o r g i e v a, *Zapadnoslavianskite literaturi v bâlgarskoto literaturovedenie,* časopis Literaturna misâl, Sófia 1958, č. 3, 117—125.

níci na slovenskom území. Nakoľko dokumentácia je veľmi slabá, táto otázka si vyžaduje dlhší bádateľský výskum.[2]

Takmer do konca prvej polovice 19. stor. bulharskí vzdelanci a politickí činitelia Slovákov chápu ako súčasť českého národa. V znamení tohto chápania sa zjavujú aj prvé glosy, články a preklady z diel P. J. Šafárika,[3] ktorý je v bulharských slovanofilských vzdelaneckých kruhoch veľmi populárny. Sám P. J. Šafárik udržiaval osobné styky s Bulharmi a preukázal, ako je známe, značnú pozornosť bulharskému národu a jeho písomníctvu.[4]

Ojedinelým, no charakteristickým výrazom predstáv a znalostí bulharských obrodencov zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov minulého storočia o slovenskom národe je článok *Slovenski plemena* (Slovanské kmene) od Konstantina Fotinova, redaktora a vydavateľa prvého bulharského časopisu Ljuboslovie (Smyrna, 1846, č. 14). Autor v ňom podčiarkuje, že všetky údaje pre svoj článok čerpal z kníh „pracovitého Šafárika" a stručne hovorí o Slovákoch, ako o národe „v rakúskom štáte, ktorého hranice od severozápadu sú Karpatské hory a Morava". Fotinovove poznámky sú zväčša len ze-

---

2 Podľa zpráv slovenských novín ešte pred r. 1878 veľa Bulharov v dôsledku neznesiteľných domácich pomerov sa vysťahovalo do Uhorska, niektorí na slovenské územie, kde sa venovali záhradníctvu. Inak väčšina bulharských záhradníkov na Slovensko prišla až po r. 1878. Upozorňujem na veľmi cenný článok *Bulgarske kertisctvo* po stránke sociologickej a politickej, ktorý r. 1913 priniesli šarišské noviny Naša zastava, č. 14, 15; pozoruhodný je aj článok *Bulhari na Slovensku* (o bulharských záhradníkoch) v Slovenských ľudových novinách z r. 1913, č. 13.

Pozri tiež Ján Húsek, *Bulharští zelináři v okolí Bratislavy*, časopis Bratislava, 1936, 436—444; ďalej publikáciu Dr. Jiřího Krále, *Život bulharských zahradníků v okolí Bratislavy* (vyšiel autorským nákladom ako 11. zv. edície Zeměpisných prací, Bratislava 1936).

3 Upozorňujem tu na nasledovné materiály: *Cvetoobranie na staroslovenskata knižnica v Bâlgaria*, sâbrano na českí izdadeno ot g. Pavla Šafárika v 1847 g., na srâbski prevedeno ot g. Janka Šafárika v 1848 g. Ot srâbski na bâlgarski prevedeno i izdano ot djakon Chrisanta Joanovič ot Kalofer. — V Bjalgrad 1849 (s predmluvou Chr. Joanoviča). Filaretov Sava. V., *Otziv za Pamiatniki glagoličeskoj pismenosti ot P. Š.-nov*, Carigradski vestnik, Carihrad 1853, č. 131, 3.

Od toho istého autora: *Radi začialoto i miastoto na glagoličeskite slova*, časopis Bâlgarski knižici, Carihrad 1858, diel I, čč. 10, 16, 18, 20, 23, 24.

M. P., *Recenzentské poznámky o Über den Ursprung und die Heimat des Glagolitismus od P. Šafárika*, časopis Bâlgarski knižnici, 1858, č. 10, 74.

Nekrológ o Šafárikovi v bulharských revolučných novinách Dunavski Lebed, Belehrad 1861, č. 38, 157.

Bulharský preklad Ševčenkovej básne *Poslanie slávnomu P. J. Šafárikovi*, časopis Obšt. Trud, 1868, č. 3, 32

... *Pavel Jozef Šafárik* (životopisná črta s podobizňou (v časop. Letostruj, 1876, 158—163).

4 Zaoberajú sa tým:

Zlatarski V. N., *Miastoto na P. J. Šafárik v bâlgarskata istoriografia* (Miesto P. Šafárika v bulharskej historiografii), časopis Bâlgaro-čechoslovaška vzaimnost, 1925, č. 2, 7—11.

Zlatarski V. N., *P. J. Šafárik. Po slučaj 130 godini od roždenieto mu* (P. J. Šafárik. Pri príležitosti 130. výročia jeho narodenín), časopis Bâlgaro-čechoslovaška vzaimnost, 1925, č. 2, 2—3.

Šišmanov I. D., *Beležki za Bâlgaria v râkopisnoto nasledstvo na Pavla Jozefa Šafárika* (Poznámky o Bulharsku v rukopisnom dedičstve P. J. Š.), časopis Bâlgarski pregled, 1896, č. 1, 58—77.

Šišmanov I. D., *Ličnite snošenia na P. J. Šafárik s bâlgarite* (Osobné styky P. J. Š. s Bulharmi), časopis Bâlgarski pregled, 1895, č. 12, 74—85; tiež v časopise Bâlgaro-čechosl. vzaimnost, 1925, č. 2, 4—7.

Zachej S. J., *P. J. Šafárik, Jubileen sbornik na Slavjanskata beseda*, 1895, 79—87.

mepisného, etnografického a filologického charakteru. Možno sem zaradiť aj dosť rozsiahlu informáciu známeho Vasila D. Stojanova o vedeckej činnosti prof. M. Hattalu. (Vâstok, Belehrad 1865, č. 13. O V. D. Stojanovi porov. Zd. Urban, *Z dějin česko-bulharských kultúrních styků*, Praha 1957.) Stojanovov článok informuje bulharských čitateľov o jazykovedných bulharistických prednáškach prof. M. Hattalu na pražskej univerzite. Autor zvlášť zdôrazňuje slovenský pôvod tohto pražského profesora.

V súvislosti s prechodom bulharského oslobodzovacieho hnutia na otvorenú revolučnú cestu záujem bulharskej národnej inteligencie o iné slovanské i neslovanské národy v druhej polovici šesťdesiatych rokov nadobúda prevažne politický ráz. Sporadické informácie bulharskej tlače o slovenskom národnom živote majú vyslovene politický charakter. Publicistické zprávy a články, týkajúce sa Slovákov, mali pripomínať čitateľovi politickú a sociálnu bezprávnosť slovenského národa v dualistickom Rakúsko-Uhorsku, dravosť maďarskej šľachty a buržoázie a rafinovanosť viedenského dvora, ktorý tak dokonale vedel „využiť nenávisť v srdciach Slovákov, Chorvátov a Rumunov proti Maďarom pre svoje vlastné záujmy". (Hovorí sa o tom v článkoch *Narodnostite v Madžarsko* a *Južnite slaviani Avstro-Ungaria*, noviny Makedonia, 1868, č. 39; článok *Madžarizmât* (Maďarizmus) v novinách Právo, Carihrad 1871, č. 39; *Narodnostite v Ungaria*, Napredâk, Carihrad 1875, č. 38.)

Z posledného desaťročia pred oslobodením Bulharska z tureckej poroby možno uviesť niektoré (tiež nie početné) výroky veľkého bulharského spisovateľa a revolučného demokrata Ľ. Karavelova. Svoju verejnú, politickú a publikačno-literárnu činnosť Ľ. Karavelov začal ešte za svojho študijného a pracovného pobytu v Rusku (1858—67), kde pomerne rýchlo opustil slavianofilské kruhy a stal sa dôsledným stúpencom myšlienok Gercena, Černyševského, Dobroľubova. V Rusku Karavelov uverejnil svoje prvé beletristické práce. Ako spisovateľ sa školil na vzoroch Gogoľa, Nekrasova, Ogarjova, Kolcova, ale i u Ševčenka a Vovčoka. Prenasledovaný cárskou vládou pre pokrokové názory opustil Rusko a usadil sa v Belehrade, neskôr v Novom Sade. V srbskom kultúrnopolitickom a literárnom živote zanechal tiež trvalé stopy svojho pôsobenia.

Slovanské vzťahy Ľ. Karavelova sú známe a dôkladne preskúmané. Jeho postoj k národnostnému zápasu Čechov možno doložiť viacerými archívnymi a publicistickými svedectvami. Karavelovov pomer k Poliakom je taktiež preštudovaný. Účasť v srbskom a ruskom národnom živote v 60-tych a 70-tych rokoch tvorí významnú kapitolu verejno-politickej a literárnej činnosti Ľ. Karavelova. Doterajší výskum života a diela Ľ. Karavelova neupozorňuje ničím na údajné záujmy o národnostnú otázku Slovákov. Písal Karavelov niečo o Slovákoch a ich súdobom živote? Venoval pozornosť súdobým slovenským kultúrnym a politickým snaženiam? — Odpoveď, aj keď nemôže vyznieť uspokojivo, nie je celkom negatívna. Početné Karavelove poznámky o slovenskom národnom živote môžeme nájsť v jeho politických článkoch a zahraničných komentároch, ktoré pravidelne uverejňoval najprv v ruských a srbských novinách, neskôr i v ním redigovaných bulharských novinách Svoboda, Nezavisimosť (Bukurešť 1874—75, upozorňujeme na state: *Turcite i Madžarite, Položenieto v Avstria, Slavianite v Avstro-Ungaria, Položenieto v Čechia, Madžarskata politika i Slavianite, Panslavizmât i Madžarite* a pod.). Jasne sa v nich odzrkadľujú Karavelovove republikánske a revolučné náhľady na oslobodzovací boj Slovanov v Rakúsko-Uhorsku, medzi ktorých zaraďuje aj slovenský národ. Keďže súčasné slovenské národné hnutie nedávalo dostatočné podnety pre pero revolučného publicistu, Karavelov sa obmedzil najmä na kritiku maďarizačnej politiky uhorskej vlády. Zvlášť zdôrazňuje práva slovenského národa na slobodný kultúrny a politický život. Nevýbojnosť vodcov slovenského národného hnutia v 60-tych a 70-tych rokoch nepodlamuje celkom Karavelovove presvedčenie, že oslobodzovacie snahy Slovákov napokon budú korunované víťazstvom. Oceňuje vlasteneckú obetavosť buditeľov, vyslovuje svoj obdiv nad prí-

kladným životom Ľ. Štúra.[5] Avšak nijako netreba zakrývať, že politická pasivita slovenského života privádza Karavelova často k rezignácii. (Vidieť to napríklad v článku *Znajete li, nie koi sme?*, v časopise Nezavisimost, Bukurešt 1874, č. 30.) Tento dramatický moment vo vzťahu Karavelova k Slovákom negatívne stupňovali aj niektoré rozpomienky na väzenský život v Budapešti (kde bol zatvorený od 29. mája 1868 do 16. januára 1869). Vo väzení, do ktorého bol uvrhnutý len pre podozrenie z účasti na vražde srbského kniežaťa Michala Obrenoviča, Karavelov totiž mal niektoré smutné pozorovania a skúsenosti so Slovákmi v štátnych službách. No Karavelovove poznámky — uverejnené neskoršie v srbskom jazyku pod názvom *Z mŕtveho domu*[6] — sú adresované vyslovene slovenským renegátom. Nevrhajú tiene na politický náhľad bulharského autora na slovenské národnooslobodzovacie hnutie, ktorého rozmach si Karavelov úprimne želal ako presvedčený demokrat a skúsený revolučný činiteľ.

Juraj Vlčev

ZPRÁVA O ČINNOSTI LITERÁRNOVEDNEJ SPOLOČNOSTI PRI SAV

Práca Literárnovednej spoločnosti pri SAV, založenej v máji 1958, pokračovala v jesennom období 1958 a v prvom polroku 1959 podľa plánu, stanoveného výborom. Po letnej prestávke zahájila činnosť 28. augusta 1958 prednáškou Andráša D i e n e s a, pracovníka Literárnovedného ústavu Maďarskej akadémie vied v Budapešti. Hovoril o výsledkoch výskumu genealógie Alexandra Petőfiho v maďarských a slovenských archívoch. Dňa 27. novembra 1958 prednášal dr. Andrej K o s t o l n ý na tému *Hviezdoslavova tragédia Herodes a Herodias.* Na pracovnej schôdzke 10. decembra 1958 podal dr. Rudo B r t á ň časť zo svojej práce o činnosti Jána B. Benediktiho *Mladosť Jána Blahoslava Benediktiho.* Dňa 4. marca 1959 zaoberal sa dr. Stanislav Š m a t l á k *Vajanského zbierkou Tatry a more vo vývine slovenskej poézie.* (Stať je publikovaná v 3. č. Slovenskej literatúry r. 1959.) Na pracovnej schôdzke dňa 1. apríla 1959 hovoril univ. prof. dr. Mikuláš B a k o š o problematike hodnotenia tvorby príslušníkov nadrealistickej skupiny (stať pod titulom *Pred dvadsiatimi rokmi* vyšla v Slovenských pohľadoch 75, 1959, č. 3). Otázkou *Bajzových epigramov, ich rukopisom a polemikami* zaoberal sa v prednáške 22. apríla 1959 dr. Imrich K o t v a n. Informoval tu o novom materiáli z polemík medzi Bajzom, Bernolákom a Fándlym. Pracovníčka ČSI SAV Tatjana I v a n o v á hovorila 20. mája 1959 na tému *Vzťah k ruskej literatúre v poprevratovom období.* Upozornila na nové momenty vplyvu ruskej klasickej a sovietskej soc. realistickej literatúry na literárny proces po roku 1918. Na poslednom zasadnutí LS v prvom polroku 1959 19. júna hovoril doc. Ján B é d e r o *Nástupe generácie Mladého Slovenska.* Jeho výsledky skúmania počiatkov tzv. štúrovskej generácie, revidujúce mnohé tradičné názory vzbudili značný záujem a živú diskusiu (stať uverejní Slovenská literatúra v 1. č. r. 1960).

Pracovné schôdzky LS navštevoval i v uplynulom období stály počet zá-

---

[5] K a r a v e l o v o v článok *O úlohe veľkých osobností v živote národov*, publikovaný v časopise Golos, Sanktpeterburg 1867, č. 21, o Ľ. Štúrovi na str. 241. Ďalej Karavelov vyčíta Bulharom, že málo vedia o živote svojich slovanských bratov v Rakúsko-Uhorsku. Pozri o tom noviny Zástava, Novi-Sad 1868, č. 25 a 28.

[6] Svoje spomienky z väzenia v Budapešti písal Ľ. Karavelov pôvodne v srbskom jazyku a uverejnil ich v srbskom časopise Mlada Srbadija, 1871, na pokračovanie v čč. 18, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28 a 29. Spomienky vychádzali pod názvom *Iz mrtvog doma.* Ich bulharský preklad vyšiel až r. 1938. Sú uverejnené aj v najnovšom vydaní Karavelovových spisov: *Ľ. Karavelov Izbrani proizvedenija* (pod redakciata na Al. Burmov, St. Božkov a Cv. Minkov), Sófia 1956, vyd. Bâlgarski Pisatel.

ujemcov, z ktorých väčšina sa živo zúčastňovala diskusií. V nasledujúcom období hodlá LS zintenzívniť svoju činnosť, usporiadať vedeckú konferenciu, uskutočniť cyklus prednášok mladých literárnovedných pracovníkov a zamerať sa väčšmi na metodologické problémy literárnej vedy.

oč

SLOVENSKÍ AUTORI V RUSKOM PREKLADE V SSSR

Vydávanie slovenskej beletristickej literatúry v ruštine má neobyčajný význam pre šírenie poznatkov o slovenskej kultúre v Sovietskom sväze, ale i u čitateľov ostatných krajín, ktorým sa takto jazykovo sprístupňuje naša literatúra. Styky slovenských a ruských kultúrnych pracovníkov sa datujú už od minulého storočia, boli však náhodné, viac-menej osobného charakteru. Je pravda, že v Rusku vydávali v minulom a začiatkom tohto storočia aj preklady zo slovenských beletristických diel. Vychádzali však zväčša iba časopisecky a len celkom sporadicky knižne, ako napr. Hurbanova *Svadba krále velko-moravského* (Svaďba koroľa Veliko-Moravskogo) v Moskve r. 1884, Vajanského *Pustokvet* (Irod), preložený V. I. Krivošom v Petrohrade 1909, Vajanského *Mier duše* (Duševnoje spokojstvije) a Kukučínov *Dedinský román* (Derevenskij roman), ktoré v preklade A. M. vyšli v Charkove r. 1910.

Veľký prelom v tomto smere nastal v tridsiatych rokoch, keď v Sovietskom sväze začali vo väčšej miere vydávať v ruskom preklade súčasnú slovenskú literatúru (predovšetkým Jilemnického), ale najmä po štyridsiatom piatom roku, keď vydávanie začalo nadobúdať systematický ráz. Po ojedinelých znalcoch slovenského jazyka a literatúry postupne začínajú na moskovskej univerzite a vo vedeckých ústavoch vychovávať odborníkov-slovakistov, neobyčajne seriózne pripravených. Mladá generácia, ktorá získala od svojich učiteľov popri poznatkoch i úprimný vzťah k slovenskému národu, venuje sa teraz štúdiu a vydávaniu slovenskej literatúry.

Táto informatívna glosa nevyčerpáva dáta o všetkých prekladoch zo slovenskej literatúry do ruštiny. Zhŕňa len prístupné knižné vydania zo slovenskej beletrie a ponecháva bokom ich hodnotenie. Súpis nie je robený podľa chronológie prekladov, ale zhruba podľa chronologického zaradenia autorov vo vývine slovenskej literatúry.

Vcelku najviac sa prekladala súčasná literatúra, menej literatúra z obdobia realizmu. Iba celkom výnimočne siahlo sa k dielam z obdobia romantizmu, čo iste vyplýva z toho, že vrcholné diela romantického obdobia boli napísané vo veršoch, teda boli tu zložitejšie podmienky prekladu.

Doteraz sa najviac vydával výber slovenských rozprávok, ktorý pod názvom *Slovackije skazki* zostavil P. Bogatyrev (teraz pripravuje výber slovenskej ľudovej poézie). Roku 1955 v Gosudarstvennom izdateľstve chudožestvennoj literatury v Moskve vyšlo už tretie vydanie (predtým 1949, 1950) v náklade 225 000 exemplárov. Ďalšie vydanie je z Irkutska r. 1956. V úvode je stručná bibliografická poznámka. Ako prameň výberu sa v nej udáva Polívkov *Súpis slovenských ľudových rozprávok* (1923—1931), podľa ktorého zostavovateľ vybral prevažne Dobšinského rozprávky, napr. *O dvanástich mesiačikoch, Zakliata hora, Ženský vtip* a i. Menšiu časť výberu tvoria rozprávky zo zbierok iných zapisovateľov, napr. S. Czambla, J. Ľ. Holubyho a i. Niektoré, napr. *Pastuch Janko i prekrasnaja zmejka, Veselaja skripka* a i., preložil prekladateľ výberu D. Gorbov pravdepodobne priamo z Polívkovho odpisu rukopisných zbierok (napr. z Czamblovej, z Prostonárodného zábavníka IV. — levočského a pod.). Knihu ilustroval V. Minajev.

Okrem tohto obsiahlejšieho výberu vyšli aj menšie zbierky a jednotlivé slovenské ľudové rozprávky vo vydaniach pre mládež a pod., napr. *U solnyška v gosťach* (Astrachaň 1951, 1955), *Gramotej i jego sestra Ganečka* (Moskva 1955). Slovenské rozprávky sú aj súčasťou iných sborníkov, napr. *Jánošík* v knihe *Slavianskije skazki* (Stalingrad 1951) a vyšli aj v mnohých iných jazykoch Sovietskeho sväzu.

Zo starších slovenských drám vyšiel r. 1955 v Gosudarstvennom izdateľstve

Iskusstvo v Moskve v sborníku *Klassičeskaja dramaturgia stran narodnoj demokratii* preklad Chalupkovho *Kocúrkova* so stručnými poznámkami o autorovi a hre od S. Ignatova a V. Savického. Poznámky, okrem menších nedopatrení, vhodne dopĺňajú hru. *Kocurkovo, ili Kak by nam v durakach ne ostaťsia* preložili O. Malevič a V. Savickij. V tom istom vydavateľstve vyšiel r. 1959 *Geľo Sebechlebský* od Jozefa Hollého. Komédiu preložil a štúdiu hodnotiacu a zaraďujúcu Hollého tvorbu do vývinu slovenskej literatúry napísal V. Savickij.

Celkom osobitné miesto zaujíma knižný preklad tvorby Janka Kráľa, ktorým sa prvý raz na takomto fóre sprístupňuje slovenský básnik z obdobia romantizmu. Je to výber z poézie Janka Kráľa *Moja pesňa* (Goslitizdat, Moskva 1957) so zasväteným doslovom a komentárom zostavovateľky výberu I. Bogdanovovej. Dielo preložili J. Alexandrov, N. Asejev, J. Bogdanov (prózu), D. Golubkov, I. Gurovová, L. Martynov, N. Novič, M. Pavlovová, A. Rochovič a N. Stefanovič. Veľký význam tohto vydania zhodnotil Viktor Kochol v štúdii *Janko Kráľ v ruskom preklade* (Slovenská literatúra VI, 1959, č. 2, 211—220).

Prierez slovenskou prózou od šesťdesiatych rokov až po koniec druhej svetovej vojny podáva skoro päťstostránkový výber M. A. Kondrašova *Slovackije povesti i rasskazy*, ktorý vyšiel r. 1953 v Goslitizdate v Moskve. Biografickými a bibliografickými údajmi oboznamuje známy ruský slavista čitateľov s najdôležitejšími dátami o autoroch slovenskej prózy. Zostavovateľ zaradil do výberu Kalinčiakovu *Reštauráciu*, Vajanského *Letiace tiene*, Kukučínov *Dies irae*, Timraviných *Ťapákovcov*, Tajovského *Maca Mlieča*, *Mamku Pôstkovú*, *Na chlieb*, *Horký chlieb*, Jesenského *Pani Rafikovú*, *Strach* a Jilemnického *Návrat*, *Prievan* a *Sklárov*.

Výber preložili L. Vasiľjevová, I. Ivanovová, E. Olonovová, G. Matvejevová, Ľ. Smirnov, I. Šuchninová (Bogdanovová), N. Korde, T. Syčevová, E. Zalesskaja (Fedinová), E. Sokolovová, J. Bogdanov a B. Šuplecov, zväčša mladí slovakisti, ktorí sa dnes vážne zaoberajú slovenskou literatúrou.

Ďalší sborník slovenskej prózy *Slovackije rasskazy*, ktorý vyšiel v masovom vydaní (150 000) r. 1959 v Goslitizdate v Moskve, si vymedzil kratšie časové obdobie. Zahrnuje slovenských realistických prozaikov od Kukučína po Jilemnického: Kukučínov *Dedinský román* (v novoprepracovanom preklade A. M. od N. Trojepoľskej), Timraviných *Ťapákovcov*, Tajovského *Mamku Pôstkovú* a *Horký chlieb*, Jesenského *Pani Rafikovú*, Jilemnického *Návrat* a *Prievan*. Do tohto vydania napísal zostavovateľ Jurij Bogdanov úvod, v ktorom si všíma historické podmienky vzniku slovenskej literatúry, charakterizuje tvorbu jednotlivých autorov a určuje ich miesto v slovenskej literatúre. J. Bogdanov k výberu pripája presné, pomerne podrobné biografické a bibliografické údaje, v ktorých uvádza aj bibliografiu ruských prekladov. Knihu dopĺňajú ilustrácie D. Bisti. Výber preložili N. Trojepoľskaja, L. Vasiľjevová, E. Fedinová, Z. Sokolovová a J. Bogdanov.

Z jednotlivých diel vyšli najmä preklady realistických autorov. V Goslitizdate v Moskve vydali r. 1957 Jesenského *Demokratov* (Demokraty) v preklade Ľ. Vasiľjevovej a I. Ivanovovej, ktoré spracovali aj poznámky. Básne preložila I. Gurovová. N. Rogovová, autorka doslovu, ktorý podáva obraz o celej Jesenského tvorbe i jeho prekladateľskej činnosti, určuje Jesenského miesto v slovenskej literatúre a konfrontuje mnohé biografické fakty s jeho tvorbou, pričom zdôrazňuje, že Jesenský odhaľoval nespravodlivé spoločenské poriadky a odmietal imperialistickú vojnu. Autorka ďalej podáva ideový rozbor *Demokratov* a ich miesto v slovenskej literatúre. Bibliografické vysvetlivky a vecné poznámky sú okrem menších nedopatrení (napr. vysvetlenie pojmu narodnaja strana alebo charakteristiky niektorých spisovateľov) dôkladné. Roku 1958 vydal Goslitizdat v Moskve zaujímavý výber z Jesenského poviedok pod názvom *Provinciaľnyje rasskazy*. Zostavovateľ Jurij Bogdanov sem zaradil dvadsať poviedok Jesenského zo zbierok *Malomestské rozprávky*, *Novely*, *Zo starých čias* a rozprávku *Strach*. Doplnil ich bibliografickými údajmi. Výber preložili Irina a Jurij Bogdanovovci, D. Gorbov, Z. Sokolovová, I. Ivanov, N. Tojepoľskaja

a O. Malevič pod redakciou E. Magat. Ilustroval B. Svešnikov.

Najprekladanejším autorom zo slovenčiny do ruštiny je Peter Jilemnický. Po preklade *Prievanu* (Skvozňak) z r. 1934 vyšlo r. 1936 v Leningrade v Goslitizdate *Pole neorané* (Nevspachannoje pole) v preklade K. A. Puškareviča. Druhý raz vyšlo pod názvom *Pole nevspachannoje* r. 1955 v preklade J. Bogdanova a N. Trojepoľskej v Goslitizdate v Moskve s obsiahlym doslovom V. Savického, ktorý charakterizuje situáciu v slovenskej literatúre v dvadsiatych a tridsiatych rokoch, určuje miesto Jilemnického tvorby v slovenskej literatúre a hodnotí *Pole neorané* ako medzník novej etapy v jeho vývine.

Už r. 1948 vyšiel v Gosudarstvennom izdateľstve inostrannoj literatury v Moskve preklad *Kroniky* (Chronika). Preložili ju N. Arosevová a P. Češichinová. Úvod napísal významný spisovateľ Boris Polevoj, ktorý so znalosťou aktívneho účastníka povstania charakterizuje predovšetkým spoločenské i politické pomery na Slovensku za druhej svetovej vojny i historický význam povstania a z tohto hľadiska hodnotí Jilemnického *Kroniku*. Vyzdvihuje najmä pravdivý umelecký obraz povstania a zdôrazňuje význam tohto diela pre zobrazenie citového vzťahu národov SSSR a ČSR v boji za spoločnú vec, pričom sa k niektorým jednotlivým ideovo-umeleckým otázkam stavia kriticky. Okrem tohto vydania vyšla *Kronika* v Moskve r. 1952 v Izdateľstve literatury na inostrannych jazykach po slovensky (skrátene) so slovníčkom slovensko-ruským. Knihu uvádza ruský úvod N. A. Kondrašova.

Roku 1950 vyšiel v Moskve v Goslitizdate v preklade N. Arosevovej a D. Gorbova Jilemnického *Kus cukru* (Kusok sacharu). Autor doslovu B. Šuplecov charakterizuje Jilemnického tvorbu a vysoko oceňuje ideový význam románu, pričom si všíma i vplyv Gorkého na jeho tvorbu. Román v tom istom preklade, s tým istým úvodom vyšiel druhý raz v Moskve r. 1951 v Goslitizdate.

Z ďalších diel socialistických spisovateľov vyšla r. 1953 v Goslitizdate v Moskve *Cesta zarúbaná* (Ternistyj puť) od Fraňa Kráľa v preklade N. Kisľakovovej. Autor doslovu Boris Vsevolodov na historickom pozadí charakterizuje Kráľovu tvorbu a život. Podstatnú časť úvodu venuje ideovému rozboru románu. Z umeleckej stránky vyčíta dielu niektoré naturalizmy.

Podstatnú časť ruských prekladov tvoria diela súčasných slovenských autorov (Lajčiaka, Stodolu, Mináča, Hečku, Lazarovej, Karvaša). Zo súčasných básnikov vyšiel r. 1958 v Izdateľstve inostrannoj literatury v Moskve, v edícii Sovremennaja zarubežnaja poezia preklad veršov Milana Lajčiaka pod názvom *Lirika*. Úvod pre ruských čitateľov napísal autor. K zbierke je pripojený zoznam autorových diel. Verše preložili B. Sluckij, D. Samojlov, V. Kornilov, A. Sergejev, V. Burič a V. Rogov.

Roku 1958 vyšla v Moskve v Gosudarstvennom izdateľstve Iskusstvo hra Ivana Stodolu *Čaj u pána senátora*. V Izdateľstve inostrannoj literatury v Moskve vyšiel r. 1950 román Vladimíra Mináča *Včera a zajtra* (Včera i zavtra) v preklade T. Akseľa a V. Češichinovej. Autor úvodu B. Šuplecov po stručnej charakteristike autora si všíma historické pozadie Mináčových románov *Smrť chodí po horách* i *Včera a zajtra* a zdôrazňuje ideovo-politický význam románu, ale upozorňuje i na určité umelecké a ideové nedostatky. V Izdateľstve inostrannoj literatury vyšiel r. 1957 v Moskve preklad ďalšej Mináčovej knihy *Na rozhraní* (Na perelome) v preklade V. Češichinovej, A. Solovjevovej, B. Šuplecova, O. Maleviča, N. Kačurovského pod redakciou N. Arosevovej. Boris Vsevolodov v stručnom úvode charakterizuje Mináčovu tvorbu, umelecky najvyššie hodnotí zbierku *Na rozhraní*.

Z ostatných prác súčasných spisovateľov vyšiel preklad *Drevenej dediny* (Dereviannaja derevňa) od Františka Hečku v Izdateľstve inostrannoj literatury v Moskve r. 1957. Román preložila N. Arosevová. Autorka doslovu Eľvira Olonovová, znalkyňa Hečkovho diela, na pozadí slovenských pomerov kultúrnych, politických i hospodárskych pristupuje k rozboru románu a zaraďuje Hečkovu tvorbu do rámca slovenskej literatúry. Z dovtedajšej tvorby najvyššie oceňuje najmä román *Červené víno*. Z Drevenej dediny najvyššie hodnotí po stránke umeleckej i ideovej časť románu, zobrazujúcu etapu po rok 1948, ďalšiu časť považuje za autorov

neúspech. Z úvodu vidieť, že E. Olonovová pozná nielen slovenskú literatúru, ale i slovenskú kritiku, spoločenské a sociálne pomery na Slovensku, a to jej umožňuje správny pohľad na problémy.

Roku 1956 vyšlo v Izdateľstve inostrannoj literatury v Moskve *Osie hniezdo* (Osinoje gnezdo) Kataríny Lazarovej v preklade V. Češichinovej a N. Arosevovej.

Jedným z najprekladanejších súčasných slovenských autorov je Peter Karvaš. Roku 1955 uverejnili v časopise Zvezda v preklade A. Gorského jeho hru *Ľudi s našej ulicy.* Roku 1957 vyšla už knižne v preklade Viktora Savického v Gosudarstvennom izdateľstve Iskusstvo v Moskve podľa druhého slovenského vydania Karvašova hra *Pacient č. 113.* Záložka knihy stručne informuje o Karvašovom živote a tvorbe. (Roku 1959, v 4. č. časopisu Teatr vyšla v preklade V. Savického Karvašova hra *Diplomati.)* V tom istom roku sa zjavili na knižnom trhu dva výbery zo zbierky Petra Karvaša *Čert nespí.* Menší výber, so stručnou informatívnou poznámkou o autorovi a jeho tvorbe vyšiel v preklade V. Savického a R. Razumovovej pod názvom *Radi našich prekrasnych glaz* v masovej edícii Ogoňka, č. 16 v Izdateľstve Pravda v Moskve. Obsahuje práce *Barnabáša Kosa vzostup a pád, Rozprávku o náročnej princeznej, O výchove* a *Pre naše pekné oči.* O krátky čas vydali v Goslitizdate v Moskve obsiahly výber pod názvom *Čort ne dremlet* s informatívnym úvodom V. Savického. Do výberu je zaradených dvadsaťdva Karvašových prác zo zbierky *Čert nespí,* ktoré preložili R. Razumovová, V. Petrovová, V. Savickij, O. Malevič, Z. Sokolovová, I. Ivanovová a L. Vasiľjevová.

Roku 1959 vyšla v Moskve vo vydavateľstve Molodaja gvardija *Madlenka* V. Handzovej v preklade J. Aronovičovej. Okrem samostatných knižných publikácií vychádzali preklady slovenských literárnych diel aj v rozličných sborníkoch poézie a prózy. Poéziu publikovali napr. v sborníku S. Bolotina a T. Sikorskej: *Pesni prostych ľudej — Slovackije narodnyje pesni* (Moskva 1954), *Slovackaja poezia v sborníku Poezia zapadnych i južnych Slavian* (Gosudarstvennoje izdateľstvo Detskoj literatury Ministerstva Prosveščenia RSFSR, Leningrad 1955). Výber zo slovenskej literatúry zostavili I. Poročkinová a I. Ivanov. Básne Jána Kollára, Ľudovíta Štúra, Andreja Sládkoviča, Ondreja Bellu, Svetozára Hurbana Vajanského a Pavla Országha-Hviezdoslava preložili O. Malevič, L. Druskin a I. Ivanov. Úvodnú štúdiu napísal K. Deržavin. Smrekove verše vyšli v sborníku *Za mir* (Moskva 1949), Lajčiakove verše v sborníkoch *Na straže mira* (Leningrad 1950) a *Poety mira v bor'be za mir* (Moskva 1951), Štítnického v sborníku *Miru mir* (Moskva—Leningrad 1952), básne Fraňa Kráľa, Milana Lajčiaka a Ctibora Štítnickeho v sborníku *Stichi slavianskich poetov* (Leningrad 1952) a i.

Z prozaických prác Tatarkova a Mináčova próza vyšli v sborníku *Rasskazy o novoj Čechoslovakii* (Vojennoje izdateľstvo vojennogo ministerstva sojuza SSR, Moskva 1951), Volanskej a Zimova próza v sborníku *Radostnaja vstreča* (Moskva—Leningrad 1951), Zimova próza v sborníku *Rasskazy čechoslovackich pisatelej* (Moskva 1951), próza Markovičovej-Zátureckej v sborníku *Volšebnaja igla. Skazki češskich i slovackich pisatelej* (Moskva—Leningrad 1951) a v mnohých iných sborníkoch popri početných prekladoch časopiseckých.

Z uvedeného súpisu vidieť, že prekladov zo slovenčiny do ruštiny pribúda. Mladá generácia sovietskych slovakistov prichádza neprestajne s novými prekladmi, pričom podstatnú časť začínajú tvoriť diela slovenského klasického dedičstva. Napr. Irina Bogdanovová, vydavateľka Janka Kráľa, chystá výber z Bottovej poézie, Jurij Bogdanov, ktorý sa zaoberá socialistickým a kritickým realizmom, pripravuje výber z Timravy, chystá sa výber z poézie Hviezdoslava, výber z českej a slovenskej poézie a do plánov sa zaraďujú i preklady ďalších súčasných autorov. Slovenské literárne diela nepoznávajú však čitatelia v Sovietskom sväze len z knižných a časopiseckých vydaní. Vychádzajú zároveň mnohé štúdie o slovenskej literatúre, hry i filmy slovenských autorov si získavajú divákov na javiskách, v rozhlase a televízii. Pri ruských prekladoch vychádzajú, prirodzene, preklady slovenských autorov i v jazykoch iných národov, žijúcich v Sovietskom sväze.

Marianna Prídavková

Z KNÍH A ČASOPISOV

Ako 10. zväzok edície Priekopníci našej prítomnosti vyšla v Osvete štúdia dr. Ondreja Mrliana *Jozef M. Hurban* (strán 126). Táto edícia vykonáva nesporne záslužné vedecko-popularizačné poslanie tým, že oboznamuje čitateľov s významnejšími postavami našich dejín starších i novších. Nejde pritom ani tak o nejaké „objavovanie" nových alebo zabúdaných starých mien (i keď čiastočne sa darí aj toto), ako skôr o celkovejší, úplnší pohľad na postavy, ktoré v doterajšom podaní, poväčšine len literárnej histórie mali prevažne charakteristiku literárnu a ich ostatná, neraz i významnejšia činnosť sa spomínala len okrajovo — napríklad u G. K. Zechentera Laskomerského. Čiastočne podobný prípad je i Jozef M. Hurban. Štúdia dr. O. Mrliana zamerala sa na jeho činnosť v celej šírke, všíma si ho teda nielen ako literáta, ale predovšetkým ako ľudovýchovného pracovníka, organizátora, novinára a politika. O. Mrlian sa neusiluje „spopularizovať" viacmenej známe fakty a koncepcie, ale na základe vlastného výskumu a štúdia archívneho materiálu i na základe celkových nových výskumov v tejto oblasti vytvára premyslenú koncepciu J. M. Hurbana ako nekompromisného bojovníka proti šľachte a za práva slovenského ľudu. Štúdiu si rozdelil do dvoch väčších celkov — *Proti starému poriadku* (činnosť predrevolučná a revolučná) a *Nové nádeje a sklamania* (roky porevolučné). Štúdia sa usiluje istým spôsobom byť aj príspevkom do diskusií o zložitej problematike rokov 1848—1849 na Slovensku. O. Mrlian vyzdvihuje pokrokové črty Hurbanovho účinkovania, ale nezastiera ani rozpory i prvky konzervativizmu. Len niekde — skôr v podtexte ako v texte — akoby z prílišného zaujatia za predmet, trochu nadsadzuje Hurbanov význam. Prejavuje sa to v kapitole *Koho stratili* a záverečná autorova poznámka k nej nestačí uviesť veci na pravú mieru.

Mrlianova štúdia ako populárnovedecký portrét významnej osobnosti je vzorná i metodologicky, podáva problematiku vecne, jasne a zrozumiteľne, ale bez obvyklého zjednodušovania. Upozornili by sme však na dve maličkosti. Vstupná kapitola *(Tá panština)* nie je z čitateľského hľadiska dosť „záživná", hoci metodologicky je nevyhnutná. Nebolo by sa však nič stalo, keby autor ako vstupnú kapitolu bol uviedol zaujímavú životopisnú pasáž a do nej začlenil spoločensko-politickú situáciu. Pretože ide o popularizačnú štúdiu, ku ktorej nie je pripojený poznámkový aparát, treba najmä pri uvádzaní mien dbať, aby sa pokiaľ možno hneď v texte objasnilo o koho ide (napr. na str. 10, kde sa spomínajú Vörösmarty, Kölcsey a Deák). Aby sa čitateľ-neodborník zbytočne neplietol, treba pri menách, ktoré sa vyskytujú v našej literatúre či histórii „dvojmo", uvádzať i krstné mená v plnom znení, teda nie A. H. Škultéty a nie „Chalupkova brožúra o Únii..." (str. 18).

(jn)

Koncom roku 1958 vyšiel vo Vydavateľstve Akadémie vied Ukrajinskej RSR v Kijeve sborník štúdií a článkov, ktoré sa zaoberajú skúmaním vzťahov ukrajinskej literatúry k iným slovanským literatúram (*Mižslovjanski literaturni vzaemini).* Z početných prác, venovaných vzťahom ukrajinskej literatúry k literatúre ruskej, poľskej, bulharskej a českej, zaujal našu pozornosť hlavne príspevok Michala Molnára, *Ukrajinská literatúra v Čechách a na Slovensku* (str. 288—305). Článok, ako to aj autor uvádza v poznámke, nenárokuje si úplné osvetlenie týchto vzťahov, ale všíma si len prekladov ukrajinskej literárnej tvorby, vydávanej knižne i v rôznych časopisoch v Čechách, sleduje ju od jej prvých ohlasov až po prítomnosť a je prevažne bibliografického charakteru. Na posledných dvoch stránkach svojho príspevku pokúša sa naznačiť osudy ukrajinskej literatúry na Slovensku.

Ukrajinská literatúra dlhý čas nenašla priaznivú pôdu, aby mohla preniknúť na Slovensko. Neboli to príčiny umelecké, ale vyslovene ideologické. Korene odmietavého postoja k ukrajinskej literatúre

Molnár správne vidí v „konzervatívnom martinskom krídle, orientujúcom sa na cárske Rusko“. Avšak pre svoje paušálne tvrdenie — vyslovené jednou vetou — ani sa nesnaží hľadať argumenty i materiál, ktorý vôbec nie je neprístupný. Aká situácia vládla v tomto čase (koncom 19. a zač. 20. stor.) na Slovensku, výstižne charakterizuje F. Votruba vo svojich rozpomienkach: „... v Martine... sa nesmelo ani spomenúť, že Ukrajinci majú i svoju vlastnú literatúru. (Keď Andrej Bacher prepísal môj drobný preklad z Vasyla Stefanyka a poslal ho Národným novinám, tam pri odtlačení vytreli, že je to preklad z ukrajinského textu)“ (Votrubov sborník, str. 128). Výrečným dokumentom tohto postoja je napr. Vajanského článok, napísaný z príležitosti 50. výročia smrti T. H. Ševčenka (Národnie noviny, 1911, č. 33). Podobne Škultéty v poznámke k prekladu prózy A. Čajkovského *Kozácka pomsta* odmieta i termín „rusínsky“, ktorý v tom čase sa používal popri termíne „maloruský“ (v terajšom význame „ukrajinský“) a nahrádza ho termínom „ruský“ (Slov. pohľady, 1912, str. 568). Podobných príkladov dalo by sa uviesť rozhodne viacej. Príspevok M. Molnára mal vychádzať predovšetkým z tohto materiálu. Pri skúmaní ukrajinsko-slovenských literárnych vzťahov nemožno sa opierať výlučne iba o publikované preklady, viedlo by to len ku skresleniu situácie v tejto oblasti.

Chceme ešte pripomenúť niekoľko poznámok k spracovaniu samotného materiálu. Autor správne zisťuje, že k sústavnému a programovému uvádzaniu ukrajinských autorov na Slovensko pristúpil až F. Votruba. Prvý Votrubov preklad — črta V. Stefanyka *Odviedli z dediny* — vyšiel krátko po jeho príchode na Slovensko a bol uverejnený v Národných novinách r. 1902 v č. 86 z 26. júla (Molnár prvý preklad kladie až do r. 1903). Podobne treba opraviť aj nasledujúce bibliografické údaje. K prekladu poviedok Ivana Franka *Žid a iné poviedky*, ktorý vyšiel r. 1914 ako 19. zv. Páričkovej slovenskej knižnice, treba pripomenúť, že Votruba tieto poviedky prekladal s V. Burianom a nie s K. V. Rypáčkom, ako uvádza autor. Je nepochopiteľné, koľko omylov mohol urobiť autor pri zaznačení prekladu povesti Andrija Čajkovského *Kozácka pomsta*. Z celého údaju je správne uvedené len meno prekladateľa Vladimíra Makovického. Označuje ho však ako „významného slovenského činiteľa a priateľa L. N. Tolstého“. Zrejme si poplietol bankového úradníka a neskoršieho riaditeľa Slovenskej banky s lekárom a osobným priateľom L. N. Tolstého — Dušanom Makovickým. Čajkovského *Kozácka pomsta* vyšla r. 1912 ako 11. zv. Páričkovej slovenskej knižnice. O tomto autor pravdepodobne taktiež nevie, keďže uvádza, že vyšla v Chicagu a podľa jeho údajov vyšla na Slovensku až r. 1921.

Príspevok M. Molnára prináša viac chaosu ako pravdivého vedeckého osvetlenia zložitých ukrajinsko-slovenským literárnych vzťahov. Súčasne vzbudzuje pochybnosti, či materiál, na ktorý sa odvoláva, mal vôbec v rukách.

(aš)

Revue Nová mysl prináša v 1. a 3. čísle (1959) štúdiu Juraja Š p i t z e r a *Apriorizmus alebo nevyhnutnosť*. Autor v nej prináša cenné príspevky do diskusie o problémoch socialistického realizmu. Ide mu najmä o objasnenie pojmov: pokrokové umenie, socialistické umenie a socialistický realizmus. Historickým prístupom k otázkam snaží sa uviesť na pravú mieru problematické výčitky o aprioristickom charaktere socialistického realizmu, príliš zúžené alebo príliš široké kritériá jeho určovania. Vychádza z hlavného triedneho protirečenia súčasnosti, ktoré je uholným kameňom kryštalizácie základných otázok súčasnej literatúry a umenia. Zasvätene rozoberá protiburžoázny charakter tvorby tzv. avantgardných moderných umelcov v „prechodnom období“ a nachádza v ňom prvky, ktorými sa zapája táto tvorba do úsilia o súčasnú renesanciu realizmu. Autor správne podčiarkuje, že „mnohí zo zakladateľov a prvých priekopníkov socialistického realizmu vyšli práve z moderny, kým realizmus staršieho typu upadal“. Špitzerovo historické skúmanie otázky privádza na pravú mieru pokusy preceňovať význam realizmu 19. stor. v procese formovania socialistického

realizmu. Problémy rozlíšenia „metaforického“ krídla súčasného umenia (Nezval, Vančura, Mejerchold, Picasso a i.) a krídla „synekdochického“ (krit. realisti a ich pokračovatelia), nadhodené v diskusii R. Parolkom a Z. Mathauserom, ako i všeobecné otázky vzťahu socialistického realizmu k rôznym umeleckým metódam budú si vyžadovať však ešte ďalšie konkrétne rozbory. Historické hľadisko, úspešne aplikované Špitzerom, bude treba doplniť správne použitým umelecko-historickým zreteľom a hľadiskami historicky chápanej poetiky a vývinu druhov. Toto hľadisko môže pomôcť vyriešiť isté disproporcie, zjavujúce sa pri globálnom skúmaní problému.

(oč)

Eva Galandová v štúdii *Nad dramatickým dielom Júliusa Barča-Ivana* (Slovenské divadlo, 1959, č. 2, 107—134) podáva prvý ucelený pohľad na dnes už uzavretý dramatický odkaz tohto autora. Rozoberá a hodnotí práce, ktoré boli inscenované alebo vyšli knižne, ako aj tie, ktoré zostali v rukopise. Pri rozbore dramatického diela, ktoré je silne poznačené autorovým svetonázorom, prejavujúcom sa v kresťanskom humanizme, autorka venuje väčšiu pozornosť tejto zložke jeho dramatických prác ako skúmaniu tvárnych a výrazových prostriedkov. V jeho vývine rozlišuje dve obdobia: prvé, uzavreté hrou *Mastný hrniec*, pri ktorom zdôrazňuje jeho snahu o sociálne reformy, a obdobie, uzavreté smrťou autora, v ktorom posúva do popredia zachytenie duševných stavov a v ktorom jeho tvorba vyúsťuje v symbolike a mystike. V tých hrách, ako zdôrazňuje Galandová, kde apriórne nevychádza zo svojho idealistického svetonázoru, dostáva sa aj najbližšie k realistickému zobrazovaniu, ako napr. v hre *Mastný hrniec* a v rukopisnej práci *Poeta laureatus*.

(aš)

Dvojmesačník Slovenské divadlo (1959) v 3. č. na str. 181—207 prináša zaujímavú štúdiu C. Krausa *Dráma v diele Andreja Sládkoviča*. Podnetom pre spracovanie tejto témy boli autorovi tri rukopisné zlomky dramatických prác *Neza-ľúbeni zaľúbenci* a *Mongoli*, ktoré sú uložené v archíve Matice slovenskej. Práca C. Krausa vychádza zo širokých súvislostí — zo Sládkovičových názorov na dramatické umenie, z jeho aktívnej ochotníckej činnosti i z činnosti prekladateľskej (preklady hier Voltaira i Racina) a úspešne sa pokúša zaradiť Sládkovičove dramatické pokusy do samostatného vývinu básnikovho, ako aj do celkovej situácie v dramatickej literatúre štyridsiatych rokov. Po pozornom rozbore týchto dramatických zlomkov prichádza autor k názoru, že nemožno hľadať súvislosť medzi nimi a ostatnou štúrovskou dramatickou produkciou, ani styčné body s autormi, ktorých prekladal (s Voltairom a Racinom), ale — ako ukazuje na niektorých umeleckých postupoch — možno sledovať niektoré styčné body s jeho ostatnou básnickou tvorbou, hlavne s *Marínou* a s *Detvanom*.

(aš)

Tretie číslo *Slovenskej reči* (XXIV, 1959) prináša štúdiu Jozefa Ružičku *Apoziopéza, čiže prerušená výpoveď*. Štúdia sa zaoberá významovo nedopovedanou, intonačne prerušenou formou výpovede, blízkou výpovedi preryvanej alebo eliptickej. Na rozsiahlom materiáli zo slovenskej prózy (Kukučín, Timrava, Tajovský, Hečko, Mináč, Bednár, Karvaš, Zora, Zelinová, Jégé, Rázus, Stodola, Švantner) rozoberá autor príspevku rôzne štylistické formy a funkcie tejto významovo podmienenej nepravidelnosti v stavbe výpovede. Všeobecne sa používa na zvýšenie dramatičnosti dialógu a na jeho oživenie. Príčiny apoziopézy vzhľadom na hovoriaci subjekt vyplývajú z troch stránok psychična: pamäti (intelektu), vôle a citu. Vonkajšou príčinou prerušenia výpovede, vyplývajúcou z postoja spolubesedníka, môže byť: jeho reč, čin alebo objektívna zmena situácie. Podľa zistenia autora apoziopéza je charakteristická pre úroveň dialógu v dramatickom diele. Porovnaním Kukučínovej *Komasácie* (asi z r. 1890) a *Bacúchovie dvora* (z r. 1922), v ktorom je veľmi málo apoziopéz, dokladá autor tézu o súvislosti realistickej hovorovosti s touto zvláštnou formou výpovede. Používanie apoziopézy je príznakom reči

realistických literárnych diel a príznakom kvality dialógov dramatického diela. Ružičkova štúdia, zaoberajúca sa detailným problémom štýlu prózy a dramatickej literatúry, upozorňuje, že apoziopéza nie je iba „násilným a neorganickým nedokončením začatej vety“, ako ju charakterizovala staršia štylistika, ale významným prvkom hovorovej reči a reči literárnych diel.

(oč)

Slovenský národopis, 1958, č. 2. (str. 201—222) prináša prácu Jozefa Minárika, *Folklórne prvky v staršej slovenskej literatúre s osobitným zreteľom na kázeň Joachima Kalinku z r. 1648.* (V názve je mylne vytlačený r. 1684.)

Autor v štúdii načrtáva problematiku prenikania prvkov slovenského folklóru a národopisu do najstarších slovenských písaných pamiatok a tak čiastočne dopĺňuje state Andreja Melicherčíka, uverejnené v *Dejinách staršej slovenskej literatúry* (Bratislava 1958). Jozef Minárik sleduje problém historicky od najstarších legiend Moravsko-panónskych (z 9. stor.) cez zmienky o folklóre v uzneseniach synód (napr. ostrihomskej r. 1114) a početných autorov (T. Masník, Štefan Pilárik, D. Sinapius Horčička, H. Gavlovič a mnohých iných) k menovanej už kázni Joachima Kalinku.

Práca svojou problematikou je podnetná. Škoda, že autor nerozšíril štúdiu o analýzu viacerých folklórnych údajov (napr. prenikanie ľudových prvkov do náboženskej poézie, str. 212—213) a nevšimol si i také zjavy, ako sú zveršované rozprávky Mikuláša Chrastinu z r. 1758. Rovnako štúdiu Jozefa Minárika možno pokladať za cenný prínos do oblasti skúmania vzťahov medzi ľudovou slovesnosťou a literatúrou.

(mdz)

V tom istom čísle Slovenského národopisu stretávame sa so štúdiou K. Horálka, *K otázce nepravých folklorních textů v Kollárových Národních Spievankách.* Autor poukazuje na umelý pôvod niektorých piesní uverejnených Jánom Kollárom. Názory a uzávery K. Horálka (miestami iba nahodené a nerozvedené) sú diskutabilné a vyžadujú si ďalšie overenie i neuvádzaných textov. Už v 18. stor. v ruskej i západoeurópskej (napr. v anglickej) literatúre nachádzame úpravy, „zlepšovanie“, napodobňovanie a prepracovávanie ľudových textov. Podobné zásahy, samozrejme, možno hľadať i u slovenských zberateľov a milovníkov ľudovej poézie. Niekoľko podozrivých piesní možno nájsť i v zbierkach *Písně swětské lidu slowenského v Uhřích* a *Písně lidu slawenského v Uhrách.* Vyriešenie problematiky zbierok ľudových piesní 19. stor. bolo by záslužným činom.

(mdz)

Časopis Česká literatura uverejnil v 2. čísle (roč. VII, 1959) niekoľko štúdií z problematiky vývinu českej poézie v poslednej tretine 19. stor. Zdeněk Pešat tu publikoval ďalšiu svoju macharovskú štúdiu pod názvom *Přínos Macharových prvních sbírek české poesii* (str. 113—127), v ktorej rozoberá najmä Macharove knižky básní *Confiteor I—III* na pozadí poézie typu Vrchlického. Záver Pešatovej analýzy je zhrnutý v konštatovaní: „Ač negace určuje základní ráz této lyriky a tím jí zdánlivě vtiskuje jen přechodný dobový význam, Machar tím, že odpatetisoval básnický obraz reality, že zjednodušil a současně i znovu zvýraznil český verš, že zprozaizoval a tak silně osvěžil v klišé se měnící dosavadní zobrazovací prostředky, že sblížil básnický jazyk s jazykem hovorovým a tím znovu aktualisoval významovou stránku verše, vytvořil již ve své raní lyrice positivní básnické hodnoty, které uzpůsobily českou poesii reagovat na rozpornost soudobého světa a vyjadřovat sensitivitu moderního člověka.“

Miloš Pohorský v stati *Nerudova básnická tvorba z let sedmdesátých a osmdesátých* (str. 128—150) píše o vrcholnom období Nerudovej básnickej činnosti, reprezentovanom zbierkami *Písně kosmické, Balady a romance, Prosté motivy* a posmrtne vydanou knižkou *Zpěvy páteční.* Autor dochádza k poznatku, že medzi týmto vrcholným obdobím Nerudovej básnickej tvorby a obdobím predchádzajúcim, i keď je medzi nimi takmer desaťročná medzera (vyplnená tvorbou

prozaickou), niet ani zvratu ani „záhadného" preryvu. Lebo hoci sa Nerudova poézia vo svojom výraze mení, ide o dotváranie a dovršovanie vlastnej osobnosti, nie o nejakú jej základnú premenu („Hlavní struna Nerudových básní zněla od počátku stejným tónem", str. 143).

Josef Polák v príspevku *Sládkův překlad Longfelowova eposu The Song of Hiawatha* (str. 151—163) sleduje vznik Sládkovho prekladu, jeho miesto v Sládkovom básnickom živote a porovnáva rozličné verzie tohto prekladu. Z rozsahovo menších príspevkov čísla hodno upozorniť na článok Miroslava Červenku, *O Jungmannově verši v překladu Ztraceného ráje* (str. 164—170), kde sa viacerými bystrými postrehmi a zisteniami poukazuje na súvislosť verša Jungmannovho prekladu s úsiliami o reformu puchmajerovského verša. Tým sa usiluje Červenka zapojiť tento preklad do živého rytmu českej obrodeneckej poézie.

3. číslo Českej literatúry prinieslo štúdiu Ludmily Lantovej *Cesta Marie Majerové k velkému sociálnímu románu* (str. 249—278), v ktorej sa autorka pokúsila formou syntetizujúceho výkladu podať obraz vývinu prózy M. Majerovej od jej počiatkov po vrcholné diela *Siréna* a *Havířská balada*. Ide o prípravnú štúdiu k chystaným *Dejinám českej literatúry*. — Zaujímavým je i druhý príspevok: stať Miroslava Červenku *Využití kupletu v básních Františka Gellnera* (str. 279—294). Autor na základe rozboru Gellnerových básnických textov zisťuje, že prostriedky šantánovej piesne poslúžili Gellnerovi na vyjadrenie skepsy voči ideológii meštiactva a pomohli dať jeho obrazu skutočnosti „revolucionizujúci spoločenský význam". — Tretím hlavným príspevkom čísla je štúdia Mojmíra Grygara *Nerudova črta jako druh umělecké publicistiky* (str. 295—326). Táto štúdia je pozoruhodná už svojím zámerom: nejde v nej o „obranu" Nerudu-prozaika, ale o dôkladný rozbor Nerudovej fejtonistiky a o pokus začleniť ju do širšieho vývinového kontextu českej prózy. Záver tohto pokusu vyznieva celkom presvedčivo: „Nerudova črta sehrála významnou roli v genezi a vývoji kritického realizmu v české literatuře. Neruda v ní překonal obsahové a výrazové klišé romantické prózy a shromáždil bohatý analytický materiál k budoucímu velkému českému společenskému a sociálnímu románu" (str. 326).

(sš)

Acta Universitatis Carolinae v sérii Philologica I, 1959, prinášajú aj niekoľko literárnohistorických príspevkov. Pozornosť vzbudzuje najmä článok Miroslava Ivanova *O některých názorech Jaroslava Vrchlického na umění* (str. 51—59), v ktorom si autor všíma Vrchlického literárnokritickú a literárnohistorickú tvorbu a usiluje sa dokázať tézu, že „Vrchlický patří k těm, kteří od osmdesátých let minulého století stáli v předních řadách naší kritiky proti všem tendencím kosmopolitním, nenárodním" a že takto Vrchlický-kritik je vlastne pokračovateľom v pokrokovej tradícii českej literárnej kritiky na línii Tyl—Havlíček—Neruda. Škoda však, že toto tvrdenie nevyplynulo z konkrétneho rozboru Vrchlického kritickej tvorby v súvislosti s literárnym procesom posledných dvoch desaťročí 19. stor., ale že je iba ilustratívne dokladané izolovanými citátmi z Vrchlického statí.

V tomže čísle je i príspevok Radegasta Parolka, *S. K. Neumann v Moravskoslezské revue 1908* (str. 63—78), objasňujúci motiváciu i charakter Neumannovej účasti na práci tohto časopisu. Vyzdvihujú sa tu najmä spojivá medzi Neumannovými básnickými a publicistickými príspevkami z rokov 1906—1908 a podnetmi z ruskej revolúcie (1905) a literatúry (Gorkého romantické poémy, predzvestúvajúce revolúciu)

(sš)

Listy filologické VII (LXXXII), 1959, zv. 1 prinášajú niekoľko drobnejších príspevkov k výskumu staršej českej literatúry. E. Kamínková skúma pomocou metódy K. Polheima (Die lateinische Reimprosa, Berlín 1925) rým a rytmus václavskej legendy *Oportet nos fratres* (68—78, I. časť článku). A. Schmidtová sa rozpisuje o edičných zásadách pri vydávaní akademického vydania latinských

Husových spisov (79—85). A. Molnár porovnáva Husov spis *De matrimonio* s provensálskym valdenským prekladom (86—91). F. M. Bartoš nadhadzuje otázku, či sa pod menom Dalimila neskrýva súveký kronikár Franciscus (92—100). Predmetom príspevku J. Cejnara sú zlomky staročeských legiend, a to o *Pilátovi*, o *Nanebevstúpení Pána* a *Zoslaní sv. Ducha* (101—110). J. Martínek píše o dvoch menej známych dielach M. Collina, o opise príchodu Ferdinanda I. do Prahy r. 1558 a opise osudov istého dvorana arcikniežaťa Ferdinanda z r. 1559 (111—121) a dotýka sa humanistických zpráv o M. Moravcovi z Lipníka (122—126). Napokon D. Martínková-Pěnková skúma spracovanie povesti o „dievčej vojne" v českej humanistickej literatúre (127—132). Pre výskum staršej slovenskej literatúry sú podnetné najmä príspevky Kamínkovej a Schmidtovej.

(jm)

Slavia XXVIII, 1959, zošit 1—2 obsahuje tri príspevky, ktoré sa dotýkajú slovenskej literatúry. Materiálový príspevok C. Krausa *Concordia, Slovenský letopis* (73—78), napísaný z príležitosti stého výročia, hodnotí význam Concordie pre slovenský kultúrny život a pre slovenskú literatúru, pričom poukazuje na to, v akej forme sa v almanachu uplatňovala slovenská národná a širšia slovanská myšlienka. V. Kudělka v štúdii *Jan Kollár a obrození Jihoslovanů* (224—242) na základe bohatej literatúry spracúva prvý raz súhrnne Kollárov vzťah k juhoslovanskému obrodeniu. Konštatuje, že Kollár vplýval najmenej na Slovincov, viac na Srbov a najprenikavejšie na Chorvátov. Zaoberá sa i nepriamym zásahom Kollárových myšlienok do tzv. ilyrského programu a literárnym pôsobením Kollára na vývin juhoslovanských literatúr, ktorý je rovnako odstupňovaný ako ideový vplyv (slovinská, srbská a chorvátska literatúra). Pritom treba povedať, že Kollár nebol vzorom pre vrcholky týchto literatúr. Napokon sa autor dotýka otázky, prečo Kollárovo dielo vyvolalo najväčší ohlas práve u chorvátskych stúpencov ilyrizmu. Príspevok J. Vlčeva *Zo slovensko-bulharských kultúrnych a literárnych vzťahov od štyridsiatych do konca sedemdesiatych rokov 19. stor.* (243—259) je časťou väčšej monografie *Z dejín slovensko-bulharských vzťahov do oslobodenia Bulharska roku 1878*, ktorú autor prichystal do tlače. V publikovanej kapitole sa hovorí o odraze bulharských osvetových úsilí v štúrovskej tlači a poštúrovskej publicistike, o bulharskej tematike v literárnej vede (Šafárik, Hattala), o skromných prekladoch z bulharskej literatúry a o bulharských námetoch v slovenskej literatúre (Záborský, Kutlík, Timko a i.). Úryvok má predovšetkým materiálovú hodnotu.

(jm)

OBSAH VI. ROČNÍKA (1959)

ŠTÚDIE:

ROZHĽADY:

ARCHÍV:

KRITIKA:

GLOSY:

SLOVENSKÁ LITERATÚRA
ČASOPIS SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE
ROČNÍK VI, 1959

Vydáva
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED V BRATISLAVE

Hlavný redaktor: dr. Ivan Kusý
Redaktori: dr. Oskár Čepan a Vladimír Petrík
Redakčná rada: akademik SAV Andrej Mráz, dr. Ján Mišianik, dr. Karol Rosenbaum, dr. Stanislav Šmatlák, Juraj Špitzer
Redaktor časopisu: Andrej Šumec. Technický redaktor Vladimír Štefanovič
Redakcia: Bratislava, Klemensova 27

Vychádza štvrťročne raz. Ročné predplatné Kčs 28,—, jednotlivé číslo Kčs 7,—
Vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod Žilina
Povolené výmerom PIO 7 293/50-III/2
Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky prijíma každý poštový úrad a doručovateľ.

Kolektív

SLOVNÍK SPISOVNÉHO JAZYKA

Slovník zachytí metódou modernej lexikografie celú slovnú zásobu dnešnej spisovnej slovenčiny i s bohatou frazeológiou a odbornou terminológiou. Celkove bude obsahovať okolo 120 000 slov. Je rozvrhnutý na päť dielov po 900—1000 strán.

Slovník bude mať normatívny charakter. Poskytne používateľom spoľahlivé informácie, a to, ako sa slová správne píšu (prípadne vyslovujú), ako sa ohýbajú a spájajú s inými slovami, v akých významoch a významových odtienkoch sa používajú, v akých frazeologických spojeniach sa vyskytujú, aká je ich štylistická platnosť z hľadiska dnešnej spisovnej normy.

Slovník je spracovaný na základe kartotéky 3,5 milióna excerpčných lístkov z klasikov slovenskej literatúry i z dnešných autorov, z vedeckej spisby i z dennej tlače.

Hlavným cieľom Slovníka slovenského jazyka je prispieť k zvýšeniu jazykovej kultúry u všetkých používateľov spisovnej slovenčiny.

Prvý diel slovníka (písmená A—K) je už vysádzaný a vyjde koncom r. 1959. Druhý diel (písmená L—M) sa začne sádzať v druhej polovici r. 1959 a vyjde r. 1960. Celý slovník vyjde tlačou do konca r. 1964.

SAV 1959, I. zv., str. 800, viaz. Kčs 45,—.

Kolektív

SLOVANSKÉ ŠTÚDIE. Z DEJÍN ČESKOSLOVENSKO-SLOVANSKÝCH VZŤAHOV

Druhý zväzok Slovanských štúdií je kolektívne dielo, ktoré je zamerané predovšetkým na problematiku slovensko-ruských vzťahov. Okrem štúdie doktora filologických vied univ. prof. F. Wollmana, čl. korešp. ČSAV, „Srovnávací metoda v literární vědě“, možno roztriediť práce obsiahnuté v 2. zväzku Slovanských štúdií do štyroch tematicko-problémových skupín: 1. Práce z problematiky čs.-sovietskych vzťahov sovietskej epochy, 2. práce z problematiky obecne medzislovanskej, 3. práce z problematiky literárnych slovensko-ruských a rusko-slovenských vzťahov v 19. stor. a začiatkom 20. stor. a 4. práce zo širšej oblasti problematiky československo-slovanských vzťahov i v širšom časovom vymedzení od 18.—19. stor.

Hodnota prác našich i sovietskych autorov spočíva hlavne v tom, že prehlbujú a často po prvý raz nastoľujú novú, v poslednom čase zanedbávanú a u nás málo rozvinutú problematiku medzislovanských vzťahov.

SAV 1959, str. 490, viaz. Kčs 48,50.

B. Kostický

NOVÁ ŠKOLA SLOVENSKÁ

Koncepcia práce je založená na marxistickom ponímaní národnostnej otázky a buržoáznych národných hnutí. Vychádzajúc z tejto pozície, autor sa usiluje osvetliť politickú činnosť Novej školy jednak z hľadiska jej triednej motivácie, jednak z hľadiska základných problémov súčasnej slovenskej spoločnosti.

Ako kritérium pre hodnotenie politiky Novej školy slúžia autorovi hospodársko-sociálne, politické a národno-kultúrne problémy súčasného Slovenska. Autorovi sa tu podarilo načrtnúť postoj Novej školy k roľníckej otázke, k rodiacej sa robotníckej triede, ďalej jej pomer k martinskému národniarskemu krídlu, a v tejto súvislosti i jej názory na česko-slovenské vzťahy a otázky slovanskej vzájomnosti a zároveň ukázať rozdiely v názoroch jej príslušníkov i úlohu Novej školy ako celku v našom národnom vývine.

Význam práce spočíva v tom, že prispieva k objasneniu jedného z doteraz málo známych a pritom významných úsekov našich dejín.

SAV 1959, str. 148, brož. Kčs 11,80.

I. H r u š o v s k ý

TRI INICIATÍVY V DEJINÁCH FILOZOFIE

Práca akademika H r u š o v s k é h o čerpá svoju látku a problémy z tých úsekov dejín filozofie, ktoré boli u nás doteraz z marxistického hľadiska pomerne málo objasňované: vznik gréckej filozofie okolo r. 600 pred n. l., vznik renesančnej filozofie a vznik marxistickej filozofie. Autor tu okrem iného poukazuje na zložitosť a rozmanitosť materialistického vysvetľovania filozofických otázok, na spojitosť a podmienenosť tohto vysvetľovania daným stupňom úrovne vedeckých poznatkov, na významnú úlohu materialistickej filozofie v boji proti idealizmu a náboženstvu. Druhá časť práce je venovaná aktuálnym otázkam súčasnej marxistickej filozofie. Podobne ako v prvej časti i tu sústredil autor pozornosť na hlavné otázky a rieši ich pomocou analýzy základných kategórií dialektického materializmu. Závery tejto časti možno zhrnúť a hodnotiť ako cenný príspevok k rozvíjaniu súčasnej marxistickej filozofie. Celkove možno povedať, že prácu akademika Hrušovského privíta naša filozofická verejnosť s potešením ako nový príspevok, reprezentujúci našu filozofickú tvorbu.

SAV 1959, str. 216, obr. 3, viaz. Kčs 15,—.

A. M e l i c h e r č í k

SLOVENSKÝ FOLKLÓR

Práca Andreja Melicherčíka je bohatou antológiou textov a rôznotvárnych ukážok slovenskej ľudovej slovesnosti. Umožňuje načrieť do umenia a zmýšľania pracujúcich más.

Slovenský folklór obsahuje bohaté ukážky rozličných žánrov folklóru. Publikácia má úvodnú štúdiu o folklóre a folkloristike. Oboznamuje čitateľa jednak so špecifičnosťou folklóru, ako aj s jednotlivými úlohami jeho štúdia. Rozsiahly materiál slovenského folklóru je v publikácii rozdelený podľa jednotlivých žánrov, ktoré autor a jeho spolupracovníci zatriedili podľa doby ich vzniku. Výber materiálu bol robený tak, aby publikácia zachytila celý slovenský folklór v jeho najtypickejších prejavoch od najstarších čias po našu súčasnosť. Publikácia má podrobný index bibliografie materiálu a poznámky, ktoré umožňujú správne sa orientovať v jednotlivých folklórnych textoch, ďalej zoznam najdôležitejších zbierok a prameňov slovenského folklóru pre tých, ktorí sa ním budú chcieť hlbšie a podrobnejšie zaoberať, ako aj zoznam základných štúdií.

Osobitnú pozornosť — a to je nový moment publikácie — venuje štúdia aj rýdze robotníckemu folklóru, ktorý buržoázna folkloristika a jej folkloristi zámerne zatláčali do úzadia, ďalej revolučným piesňam nášho ľudu, piesňam, ktoré vznikli za Slovenského národného povstania, pri združstevňovaní pôdy a pod.

Ide preto o priekopnícku štúdiu, ktorá nadväzuje na najlepšie práce zo slovenskej folkloristiky, ku ktorým sa viažu mená P. J. Šafárika, Jána Kollára, S. Reissa, Ľ. Štúra, P. Dobšinského, takmer celého štúrovského pokolenia, A. Halašu, P. Socháňa, J. Ľ. Holubyho, K. Plicku, J. Polívku, J. Horáka a i.

Melicherčíkov Slovenský folklór chce vyplniť medzeru, ktorú sme u nás už dávnejšie z nedostatku podobnej publikácie pociťovali. Publikácia chce užitočne pomôcť vedeckým a osvetovým pracovníkom a vôbec všetkým záujemcom o slovenský folklór. Pri jej spracúvaní sa autor opieral o našich pokrokových učencov z minulosti i prítomnosti, o cenné skúsenosti sovietskych folkloristov a vychádzal z marxistického chápania ľudovej slovesnosti.

SAV 1959, str. 752, viaz. Kčs 72,—.